

云南 民族美术史

主编 李仲卿
云南出版集团公司
云南美术出版社



云南民族
美术史

THE COMPLETE WORKS OF
YUNNAN NATIONAL FINE ARTS
THE HISTORY OF
YUNNAN NATIONAL
FINE ARTS

ISBN 7-80695-302-7



9 787806 953020 >

ISBN 7-80695-302-7/G

定价 68.00元

云南

民族美术史

云南民族
美术全集

李伟卿 主编
云南出版集团公司
云南美术出版社



图书在版编目(CIP)数据

云南民族美术史 / 李伟卿主编. —昆明: 云南美术出版社, 2005.11

ISBN 7-80695-302-7

I. 云... II. 李... III. 少数民族—美术史—云南省 IV. J120.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第140033号

责任编辑 彭 晓 赵文红 诸 芳

美术编辑 张文璞

装帧设计 张文璞

责任校对 甄 德 梁 红 樊海涛

云南民族美术史

李伟卿 主编

出版发行 云南出版集团公司
云南美术出版社

制 版 昆明雅昌图文信息技术有限公司

印 刷 昆明(雅昌)富新春彩色印务有限公司

开 本 850×1167 1/16

印 张 14.25

印 数 1—1500

版 次 2006年1月第1版

印 次 2006年2月第1次印刷

ISBN 7-80695-302-7/G·75

定价: 68.00 元

版 权 所 有 · 翻 版 必 究

云南民族美术全集

总顾问

丹增 晏友琼 汤汉清

顾问

贺光曙 胡廷武 熊正益 王晋元 李忠翔 姚钟华

总监制

汤汉清

总策划

夏代忠

监制

周文林 吴垠 欧阳常贵 方绍忠

主编

李昆声

副主编

彭晓 吴垠 张永康

云南民族美术史

主编

李伟卿

副主编

彭晓 樊海涛

撰文

李伟卿 樊海涛

编委

(以姓氏笔画为序)

方绍忠 王晋元 李忠翔 李小明 陈永乐 张建中 杨成忠
周文林 易学钟 赵文红 姚钟华 郝平 高德林 彭晓

协助

云南省美术家协会

执行

李忠翔

摄影

(以姓氏笔画为序)

邢毅 严钟义 杨德聪 彭晓 樊海涛

绘画

李伟卿 李红宇 高中炎

英文翻译

杨德聪

本书
得到了以下单位的大力鼎助

云南省文物局
云南省美术家协会
云南省博物馆
云南省文物考古研究所
云南民族博物馆
大理白族自治州博物馆

谨此表示感谢！

目 录

CONTENTS

绪论：云南民族美术史的发展态势 (11-17)

Introduction: The Developing Trend of Yunnan National Fine Arts' History (11-17)

第一篇 云南民族美术的成长期 (18-47)

第一章 旧石器时代的审美潜求 (20-25)

第二章 新石器时代的造型艺术 (26-35)

第三章 多样性的云南古代岩画 (36-47)

Section One The Growing Period of Yunnan National Fine Arts (18-47)

Chapter One The Aesthetic Pursuits in the Paleolithic Age (20-25)

Chapter Two The Plastic Art in the Neolithic Age (26-35)

Chapter Three The Diverse Rock Murals (36-47)

第二篇 云南民族美术的鼎盛期 (48-95)

第四章 光彩夺目的滇池青铜艺术 (50-65)

第五章 堪称视觉音乐的铜鼓纹饰 (66-77)

第六章 滇甕贝器独特的立体饰物 (78-95)

Section Two The Prosperous Period of Yunnan National Fine Arts (48-95)

Chapter Four The Splendid Bronze Art of the Dian Kingdom (50-65)

Chapter Five Visual Music--The Decorative Patterns on Bronze Drums (66-77)

Chapter Six The Three-dimensional Ornaments on the Cowry Containers (78-95)

第三篇 云南民族美术的转型期 (96-157)

第七章 文化互渗与本土色彩淡化 (98-113)

第八章 南诏、大理佛教艺术的崛起 (114-129)

第九章 神人并存的剑川石窟雕像 (130-143)

第十章 《宋时大理国描工张胜温画梵像》的艺术成就 (144-157)

Section Three The Changing Period of Yunnan National Fine Arts (96-157)

Chapter Seven Cultural Mutual-Infiltration and Dimming of Local Color (98-113)

Chapter Eight The Rise of Buddhist Arts in the Period of Nanzhao and Dali Kingdoms (114-129)



Chapter Nine Jianchuan Grottoes--The Sculptures Depicting Man and Deities (130-143)

Chapter Ten The Artistic Achievements of Zhang Shengwen's Buddhist Painting Scroll of Dali Kingdom (144-157)

第四篇 云南民族美术的滞缓期 (158-211)

第十一章 元明清云南美术的世俗化 (160-177)

第十二章 担当禅师书画的历史贡献 (178-189)

第十三章 汉藏糅合的丽江宗教壁画 (190-199)

第十四章 姹紫嫣红的民族民间美术 (200-211)

Section Four The Standstill Period of Yunnan National Fine Arts (158-211)

Chapter Eleven The Secularization of Yunnan National Fine Arts (160-177)

Chapter Twelve The Historical Contribution of Monk Dandang's Calligraphic Works and Paintings (178-189)

Chapter Thirteen Lijiang Temple's Murals--A Combination of Han and Tibetan Cultures (190-199)

Chapter Fourteen The Colorful Folk and Ethnic Groups' Fine Arts (200-211)

结语：云南民族美术的回顾与前瞻 (212-214)

Conclusion: A Review and Future Expectation on Yunnan National Fine Arts (212-214)

主要参考书目 (215)

Reference (215)

跋 (216-217)

Epilogue (216-217)

后记 (218)

Postscript (218)





新石器时代的造型艺术

图 1. 通海海东出土的新石器时代侈口陶壶

图 2. 元谋大墩子出土的新石器时代骨圈

图 3. 元谋大墩子出土的新石器时代骨坠

图 4. 通海海东出土的新石器时代鸡形陶壶

图 5. 沧源岩画之《捕捉野牛图》



1



2



3



青铜时代的铜铸艺术

图 1. 江川李家山出土的西汉二牛交合铜扣饰

图 2. 昆明羊甫头出土的东汉饰孔雀铜杯

图 3. 江川李家山出土的战国铜立牛葫芦笙

图 4. 晋宁石寨山出土的西汉铜房子模型

图 5. 晋宁石寨山出土的西汉铜双人盘舞扣饰

4



5





1



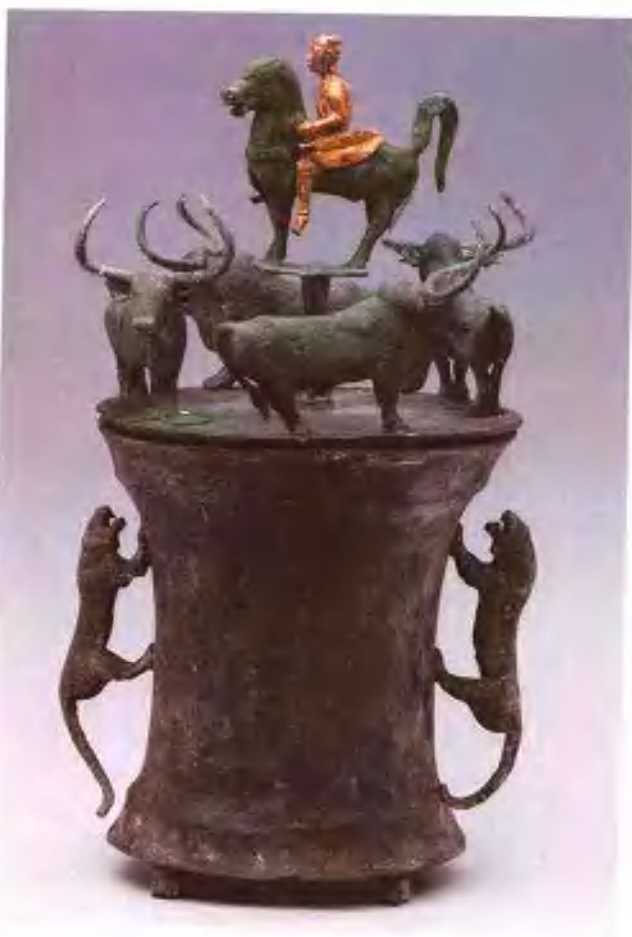
3



4



2



5

铜鼓、贮贝器的装饰艺术

图1. 晋宁石寨山出土的西汉铜贡纳贮贝器

图2. 江川李家山出土的西汉三骑士铜鼓

图3. 江川李家山出土的战国铜鼓鼓面

图4. 江川李家山出土的战国铜鼓

图5. 晋宁石寨山出土的西汉鎏金骑士贮贝器



东汉至初唐的云南美术

图 1. 大理出土的东汉陶房屋模型

图 2. 巍山垅屿山出土的南诏佛头像

图 3. 昆明羊甫头出土的东汉铜马

图 4. 晋代昭通霍氏墓室壁画局部



南诏、大理国的佛教绘画

图1,《宋时大理国描工张胜温画梵像》之《南无释迦牟尼佛会图》局部

图2,《南诏图传》卷首《行善积德奇王家呈祥瑞》

图3,《宋时大理国描工张胜温画梵像》之《柯贞皇帝礼佛图》



南诏、大理国的雕塑艺术

图 1. 大理国铜鎏金金刚杵

图 2. 剑川石窟第 2 号窟《阁罗凤出巡图》

图 3. 大理国银质鎏金金翅鸟

图 4. 大理国银杨枝观音像





元明清时期的云南美术

图 1. 元代木雕天王像

图 2. 清代《偃黑犁田图》

图 3. 清代钱沅《三骏图》

图 4. 明代担当《千峰寒色》山水诗文书册页之一

图 5. 明代担当《千峰寒色》山水诗文书册页之一



多元化的云南宗教绘画

图1. 明代丽江皈依堂壁画《侍女图》(摹本)

图2. 明代丽江大宝积宫壁画《关公像》(摹本)

图3. 明代丽江大宝积宫壁画《菩萨像》(摹本)

图4. 近代文山瑶族师公画

图5. 近代东巴画《神路图》局部

图6. 近代佤族板壁画

图7. 清代丽江大定阁壁画《飞天》局部(摹本)



绪论：云南民族美术史的发展态势

Introduction: The Developing Trend of Yunnan National Fine Arts' History

编写云南美术史，主要的问题是正确处理局部与整体、多元性与一体化的关系。由于文献资料贫乏，出土文物存在缺环以及云南民族关系复杂、社会发展不平衡，再加之云南古代的“历史断层”，造成了云南美术的发展与中华民族文化整体发展的步伐出现明显的“时间差”。因此，体例上按本土的原生文化与华夏文化的互动关系、互渗程度进行分期，可能比以中原王朝的更替或社会形态、民族区别、考古分期为据，更有利于揭示云南民族美术史涨落的基因，并通过史论结合、突出重点的原则，阐明云南民族美术虽具有文化多元性的地区特点，但它自古以来便是中华民族文化的构成部分，与中国美术存在局部与整体的内在联系。

美术和美术史

从历史角度来看，美术是一种社会文化现象，为人类精神生活中不可或缺的构成部分。它以诉诸于视觉的形象，去满足人们的审美需要，既服务于物质生活，也适应精神生活的各个部分——礼仪习俗、伦理道德和宗教信仰等的要求。

生产劳动是社会赖以存在的基础，它为个体生命和群体繁衍提供必不可少的物质保证。精神生产虽受经济基础的制约，但它又能能动地反作用于物质生产，两者相生为用，不可分离。在物质文明与精神文明的相辅相成中，社会逐步进入了近现代的高度文明。美术作为一种社会文化现象，也就在与社会同步发展的过程中，自我完善而形成自己的历史。

美术史是从纵向的历时性联系中，去观察社会的美术现象。即通过美术作品及其作者，去揭示艺术创造的规律，进行必要的美学分析和主题阐释，并进一步将其置于特定的时空条件下，从社会的阶级关系中，去阐明各种不同审美意向的根源。美术史的研究对象，除开作品及其作者，还有创作组织、美术评论、作品的占有以及其社会功能的实现情况……就其形式而言，则包括装饰艺术、雕塑艺术、绘画艺术、建筑艺术，以及书法、碑、雕刻等。美术的功能具有审美和功利的双重性。功利目的借助于审美效应而实现；审

美要求往往依附于功利动机。两者既矛盾又统一。不过，美术史侧重的是作品的艺术性，例如《爨宝子碑》，从美术史角度来看，主要是研究它在书体演变过程的作用，并评价其审美价值，而不是碑文本身。

美术史一般是按时序去建构其总体框架。但常将其限定于某一空间范围之内，故有西洋美术史、东方美术史、中国美术史、印度美术史等划分。这种以区位立论的操作方法，并非人为地画地为牢，而是以其各自不同的文化作为基础。说到底，美术史无非是不同社会文化现象的视觉化体现。它不仅与历史学、考古学、艺术学，而且还和心理学、宗教学、民俗学、民族学等存在多边的联系。云南民族美术史的情况，就更是如此。

中华人民共和国是统一的多民族国家，中华文化是全国各族人民共同创造的。华夏族群以及其后的汉族，在缔造中华文化的历史过程中，曾经发挥过巨大的核心作用。但中华文化的博大精深，正是由于它不断纳入了各族的优秀成果，在兼容并蓄中凝聚成不可分割的整体。云南美术史只是中国美术史的构成部分，但作为一个多民族边疆省份的美术史，则以其浓郁的地方民族色彩而更具特殊魅力。

文化的多元性

云南美术史何以称为“云南民族美术史”呢？因为，前者只表明它是中国美术史的一部分，后者则能显示其特殊性。所谓特殊性，主要是指多民族省份的文化多元性。我国共有 56 个民族，其中云南独有的和部分居住于云南的便有 26 个^①。少数民族的人口一千多万，约占全省人口总数的三分之一。他们的语言分属三个语系、六个语族、十三个语支中的 26 种语言，以及多种的不同方言和次方言^②。语言是文化的基础。纷繁的语言现象，表明云南民族文化的多元性和族源关系的复杂性。如此众多的不同文化、不同渊源的民族，是从何而来的？要回答这个问题，便得从云南的地理位置和对外的交通路线说起。

云南位于北纬 21° 9′ ~ 29° 15′、东经 97° 39′ ~ 106° 12′ 之间，地处东亚大陆与中南半岛的接合部。内和西藏、四川、贵州、广西等省（区）连接，外与缅甸、老挝、越南诸国相邻，是我国西南的门户。虽然山高谷深行旅艰难，但亘古以来从未中断过对外的交往。到了公元前 2 世纪，除与毗邻地区的多边联系之外，还形成若干远距离的交通线。主要有：北盘江古称牂牁江，是珠江水系的源头，顺流而下可抵番禺，是越入西进滇池的水上通津；由青海、甘肃经横断山脉谷地的暗道，是氐羌南下的“走廊”，即后来“元跨革囊”的进军路线；由四川到洱海的清溪道和到滇池的石门道，是内地移民入滇必经之途；滇桂黔边的许多小径，则是苗瑶跋涉进入云南的渠道；沿大盈江、澜沧江、红河出境，可达中南半岛诸国；清溪道向外的延伸，便是历史上著名的南方丝绸之路，经缅甸和印度可远达西亚，滇文化中的域外因素可能即由此传入的。

地理位置和交通路线为不同民族、不同文化进入云南提供了便利。面入滇之后却因条件的差异，影响他们社会历史发展的速度。云南地势北高南低，滇西北为青藏高原的延伸，平均海拔高达四千多米，滇南河谷地势很低，平均海拔只有五百多米。迪庆的最高峰与河口的最低点，海拔差距竟达六千多米，温差和植被当然迥

异。生态环境的立体分布决定了居民生产的多样性。山多地少，全省土地面积 39.4 万平方千米，其中平地只有 6%，而且被山脉河流割成许多小块。全省面积在 1 平方千米以上的坝子多达一千四百四十多个，平均每个坝子只有 17 平方千米。山区面积在 90% 以上，其生态条件欠佳。云南诸族，根据其入滇的先后、群体的大小强弱、地缘关系以及传统的生活习惯，占得不同条件之地，经营不同的生产。

生态环境的优劣悬殊，导致族群之间社会历史发展速度的差异。公元前 109 年，汉朝在云南初设益州郡时，滇族及其“同姓相扶”的劳浸、靡莫，已经是“耕田、邑聚、有君长”；而滇西的昆明族群，则尚处于随畜迁徙“毋君长”的游牧或半农半牧状态。至于散居高山深谷的共同体，恶劣的生态环境，逼使他们停留在“犹知有母，不识其父”的母系氏族公社阶段。东汉初期，随着铁器和犁耕的推广^③，平坝和山区、腹地和边境的文化差距更加拉开……直到 1950 年，云南的民族仍有各处于氏族公社制、家内奴隶制、封建领主制或封建地主制等不同的社会形态下的情况。

民族众多而分合聚散无常、生产水平不一而文化传统各殊、社会历史发展不平衡，造成民族心理素质的差别。各族不同的价值观和审美观，决定了他们的美术创作在题材选择、表现手段、风格样式、审美取向上的殊异，从而汇合成多姿多彩的云南民族美术。同是铜铸艺术，滇池地区土坑墓出土的与滇西地区石棺墓出土的，审美趣味绝不雷同；同是寺庙壁画，景洪傣族与丽江纳西族完全异趣；同是面具，彝族的虎节面具与藏族跳神面具，各有不同的文化内涵。更为重要的还有，云南境内的各个民族，不论其族体大小、社会性质如何，他们都是处于错综复杂的互动关系之中：既有各族人民之间的友好往来，也有少数民族上层人物与中央王朝的阶级利害冲突。阶级矛盾和民族矛盾错综复杂，使云南民族美术形成多种不同的模式。

——全民性的原始美术。主要指新石器时代的群体美术。此外，景颇、佤族等由于阶级分化尚不明显，氏族公社的残余较多，他们只有一种

与原始信仰相联系的全民性美术。

——为统治阶级所独占的美术。阶级分化明显，有了社会分工，也就可能出现满足王侯需要的贵族美术。如滇国时期的铜铸艺术、南诏时期的佛教美术，都是阶级社会的产物。

——两种民族美术明显并存者。如明代丽江木氏土府的寺观壁画，是属于为封建领主服务的官方美术；而山区民间则另有原始巫教色彩浓厚的东巴美术。

——两种民族美术界限模糊者。如傣族在信仰上座部佛教的情况下，民间美术与佛教美术合二为一。另外，阿昌、德昂等族，与傣族为邻，受其影响也借用傣族的佛教美术。

——民族美术呈多种形态者。彝族因支系繁多、住地分散，各支系的社会发展很不平衡。坝区既有封建领主专有的美术，也有民族色彩浓厚的民间美术；山区农村则另有更为原始的传统美术。

多元性与一体化

文化渊源的多元性，带来艺术风格的多样化，仅是云南民族美术的特点之一，与之同时并存的还有一体化，即对中华文化的趋同倾向。云南民族文化本是非稳定的复合体，其内部的诸多不同因素，处于互相依存而又各自消长的关系之中。汉族大规模进入云南虽然为时稍晚，但汉文化在复合体内的作用却与日俱增。一体化的实质，是驱动云南文化对内地的认同，从而融入多元一体的中华文化之中。不过要说清这个复杂的问题，还得从云南本土文化的构成说起：

一、原居民濮人（卜、僂、僚等）是定居的农耕族群。云岭高原的生态条件和人文传统，形成了他们独特的文化面貌：椎结徒跣、文身绣腿、羽冠饰翎、衣后有尾、居住干栏、铸造铜鼓、稻作为主、竞渡求雨、歌舞飨祭等。越人与濮人接壤而居，又同属稻作之民，而且入滇时间较早，故生活习惯、宗教信仰大同小异。从文身、羽冠、干栏、竞渡……诸端观之，都可纳入“铜鼓文化”的范畴之内。所以晋人常璩将南中居民的族属简

化为夷和越两大类。濮人与越人的文化，本来就不易分清，统称之为越亦无可，但将椎结耕田的滇濮和编发畜牧的叶榆混为一谈^①则背离了《史记》中西夷和南夷的文化界限。

二、常璩所说的夷，即《史记·西南夷传》中的西夷，叶榆指昆明，即进入滇西的西夷。就语言系统来看，夷属藏缅语族，为现代操彝语、纳西语诸族的先民；越是壮侗语族，为现代操壮傣语、侗水语诸族的先民。夷和越的分布、族源、文化都迥异。夷的随畜牧迁徙，无常处，虽然不应和北方草原的移场牧业等同，但它的文化性质，与南方的稻作文化毕竟有别。所以滇王视之为“非我族类”，在晋宁石寨山出土的文物图像中，夷人所带来的北方草原文化信息，对滇文化的动物搏斗母题青铜扣饰，曾发生过深刻的影响，但为时短暂。东汉时期，在内地汉文化的冲击下，很快便烟消云散了。夷人的文化相对滞后，滇西青铜艺术的水平远逊于滇池地区。

三、从洱海地区出土的半月形石刀和陶鼎残足等物中，得知内地文化因素早在新石器时代便传入云南，不过其影响还很有限。公元前109年以后与内地的政治经济联系密切起来，移民的数量续有增加，汉文化渗透的力度加大。滇王族墓中出土的汉文印章、丝缕玉衣、弩机铜镜、编钟等内地常见器物，表明封建王朝的文化影响，遍及滇人生活的各个方面。及至东汉，随着铁器牛耕的推广、农田水利的开发，甚至出现了土地买卖现象。这就进入了“始兴学校，渐迁其俗”的新阶段^②。自此汉文化的浸染日深，民族文化的方色彩开始淡化。其间虽有诸多矛盾、累现反复，但一体化已成为不可抗拒的历史潮流，汉文化渐居主导地位。

汉文化是华夏族群实践的历史产物，以先秦文化作为基础，经过汉儒的营造而建构成完整的体系，是我国封建社会的精神支柱。东汉以后，又吸收了南方道教文化、印度佛教文化的因素，然后在“天人合一”思想中，孳乳出宋明的理学。其中也先后纳入了西南少数民族的文化精粹。汉文化的丰富内容和先进性，对进入和即将进入文明门槛的民族，在其封建化过程中发挥了积极的

催化作用,增强了他们对中华民族的认同感,使分散的各族文化凝聚成多元一体的新格局。

云南民族文化是多元一体格局中的构成部分,那么,它的发展是如何与中华文化取得一致呢?众所周知,中华文明的整体发展态势是自西而东、由北而南不断拓展。其基本动因,是天文气象的周期性变化对地球和人类的影响。如太阳黑子的增加、九大行星的汇聚等原因都可能引发全球性的气象突变,造成灾害。当天灾的突发和频发与中央王朝的政治失修相遇时,就会带来长期的社会大动荡,导致远距离的人口大移动、民族大迁徙^①。天灾逼使塞外牧民内迁,华北农民受压流向南方温湿地带求生。其结果是西北生态环境的恶化、农业衰退,而地广人稀的西南则由于移民垦荒、使用先进的耕作技术而提高社会生产力。中华文明正是在这种波澜起伏的态势中向前发展。云南虽然远处边陲,也不能避开历史的大趋势,有史以来历次的社会大动荡、民族大迁徙,对云南民族文化构成都产生了极其深刻的影响。

——商周之际的灾变期,天气严寒干燥,戎狄南侵,西周王事多艰,宣王败绩,平王东迁。及至春秋,游牧民族续向南流,其中沿横断山脉进入滇西的氏羌族群中,便有现今彝、纳西、景颇等族的先民。与此同时,东南沿海受到挤压的越人,也先期达到滇东南。云南古代文化的多元性初露端倪。

——东汉以降的五百年间,是我国历史上灾变的频发期,也是长期社会大动乱、民族大融合的阶段。公元2~3世纪鄂尔多斯旱蝗,匈奴内附或西迁;西北荒漠化严重,丝路南端湮没。及至“永嘉南渡”,中原士人举族南下,在南中造成移民大姓与夷人渠帅的对立、儒家文化与土著巫鬼文化的互渗。而横断山脉暗道氏羌迁徙频繁,四川边地的僚人也向滇南山地推进……在战乱中云南各族分合聚散的情况更加复杂,从而加速了民族文化的互相涵化。

——宋元之际我国再度进入灾变期,蒙古草原雪灾严重,南流牧民多达数十万人。1253年忽必烈进军云南,随蒙古兵入滇者还有回族和普米

族;苗瑶族群在此前后,也相继迁入滇东各地。云南的民族成分更加复杂,文化的多元格局开始形成。明清的低温期也称小冰期,暴雪、地震、水灾均有发生。蒙古草枯畜亡,东北农业大衰退。天灾人祸互为因果,明清之际,云南成为民族矛盾和阶级矛盾的聚焦点。在错综复杂的斗争中,民族和民族文化的融合加快,最终形成了三教合一以儒学为核心的多元一体文化格局。

不过,在云南民族文化对中华文化的认同中,它与内地并非同步发展,事实上是存在着明显的时间差。云南远离信息源,空间距离换算成时间差异,摄入的文化信息较晚,发展的步伐当然慢一拍。还有,远在八万多年前发生的“大理冰期”^②,冰川覆盖着滇西草原和滇中大地。恶劣的生态环境对云南的原始居民无疑是一次严酷的生存考验,使之放慢了文明的步伐,造成云南古史的断裂。尽管发现过元谋猿人的两枚牙齿化石,可是云南新石器时代的上限,仍远晚于中原地区、长江中下游以及东南沿海。“先天不足”,所以云南的青铜时代和铁器时代,与内地相比总有一步之差。这是云南历史的实际情况。

发展的总态势

将云南民族美术史的结构框架,置于中华民族形成的大历史背景之内,便可能实事求是地认识汉文化对云南民族美术史所起的推波助澜作用。从而以纵向的时间序列为经、横向的文化联系为纬,并据多元文化的互相渗透程度所引发的史潮涨落,将云南民族美术史分为四个阶段。

一、云南民族美术的成长阶段

云南民族美术的形成,贯穿于整个石器时代。旧石器时代是美术从无到有的孕育期,艰难的生存环境不可能产生疏离实用性的人造物。人类的审美要求,只能潜存于品类少而形状简陋的旧石器中。在云南出土的年代稍早而数量较多的角、骨、牙器,为继后的新石器提供磨制工艺技术,并创造了少量的骨质饰物。这是美术的萌芽。

云南新石器文化的面貌,既具内地文化的特征,又有高原山地特殊的多样性。由于生产水平

低下,在艰苦的生活条件下,未有纯观赏性的艺术品,但物质载体稍多。人们的审美潜能便通过石器、陶器的造型和装饰所体现的稳定感、运动感、秩序感、节奏感、和谐感等视觉因素而得到一定满足。人体化装则与礼仪活动中的歌舞紧相联系,甚至连最具观赏性的岩画,也仅是巫师法术活动的构成部分,带着浓厚的神秘性和功利性。新石器时代的美术,虽是全民的、功利的、综合的,在艺术上仍存在很大的原始性和稚拙味,但却不能忽视它在制作工艺、艺术规律、礼俗文化等诸多方面,为铜铸艺术的出现,提供不可或缺的前提条件。同时,从中还可以窥见萌芽状态的社会分工——陶器烧成由有经验的妇女负责,岩画的制作是由有法术的巫师进行,这就预示了农业和手工业、体力劳动和脑力劳动行将分离。

二、云南民族美术的鼎盛阶段

青铜时代始于商周而迄于东汉。学术界一般认为云南的青铜文化有两个主要的不同类型。滇池类型是以农耕为主的濮人所创造的,滇西类型则是昆明人的遗存。从文献记录和考古资料中,还得知秦汉时期的“滇国”,阶级分化已经比较明显,社会有一定的分工。奴隶作坊的技术水平颇高,能制作工艺复杂的青铜器,其艺术水平远非石器所能比拟,因而成为奴隶主贵族的占有物。由于美术品的礼仪意义和教化作用日益强化,所以不仅有专业的工匠,还应有祭司一类的人物,负责美术设计和生产组织。炉铸精工、含义深刻的铜鼓和贮贝器,小巧玲珑、工艺精细的扣饰和模型……各种富有地方特色的佳作,便是这样生产出来的。尽管工艺、造型、纹样诸多方面,是从石器时代承传下来的,但在题材发掘的广度和深度,形象塑造的准确、生动,表现手法的丰富多彩,以及细节选择、场面处理、动感表现、气氛渲染等都达到前所未有的水平。云南铜铸艺术的工艺,从石范、陶范而至于失蜡法,纹饰上由刻范铸花、捺版印花再到阴纹的针刻法,还有鎏金、玉石镶嵌以及三层叠合等多种手法,都积累了极其可贵的技术经验。在艺术上,不仅塑造了生动的形象,设计了秀美的纹样、饶有变化的组

合排列,还通过总体框架的构建去体现深刻的主题。最为重要的是,它具备一种富有南疆色彩的、再现与装饰相结合的独特风格。不过,由于历史条件的局限,艺术品的占有者和创造者,存在不可逾越的阶级界限,从而导致主题规定与表现形式之间可能不一致。但是云南古代的匠师还是按照艺术规律,用严肃的敬业精神,做出了卓越的历史贡献。甚至祭司等神职人员,也在巫与史的双重角色中,兼任艺术生产的组织和筹划工作,他们在云南古代文化史中的作用,不应该因其神秘身份而受到忽略。

三、云南民族美术的转型阶段

东汉至宋代,是云南民族美术从低潮回升的转型期。滇国在内外交困、矛盾重重的情况下衰亡,西夷向滇池地区挺进,便与潮涌而来的内地移民相抗衡。在移民大姓的儒家文化与夷人的巫鬼信仰的互撞互融中,形成“南人”的文化共识。至此,云南古代美术的民族色彩消退了。内地文化因素的积累,为继后佛教美术的出现,创造了前提条件。

东汉至初唐,是云南民族美术史的低潮期。随着濮人的东迁,以铜鼓为代表的云南青铜文化顿呈萎缩,只留下朱提堂狼洗作为尾声。代之而起的是南中大姓的书法碑刻、图谱和墓室壁画、石棺和摇钱树、陶俑和画像砖等等。汉式砖室墓的随葬品组合,已与内地无异。新的物质载体的使用,改变了铜铸艺术“一枝独秀”的局面,美术的表现手段更加丰富。特别重要的是,在民族美术文化中注入了儒、道、释的诸多新的内容。低潮期起着承前启后的转型作用。就云南文化与内地文化的关系而言,它加速了对中华文化的认同,但从云南地方美术的民族色彩的淡化来看,它留下了莫大的遗憾。但这毕竟是社会发展的总趋势,后进的文化终归要融入先进的文化之中。

中唐至南宋,是云南民族美术的第二个高潮。南诏和大理国,为唐宋时期乌蛮和白蛮建立的地方性政权。南诏是在唐朝与吐蕃争夺洱海地区的矛盾中崛起的,因而在文化上既保持着强烈的民族主体意识,又以积极的态度将外来的艺术本土化。南诏的所谓“圣教”,用他们自己的话说,是“或

从胡梵而至，或从蕃汉而来”，即由印度、西藏、四川多种不同文化因素汇集而成，实际是地方化了的密宗佛教美术。白蛮贵族夺取乌蛮的政权，建立大理国之后，在其封建化过程中禅宗才取代了密宗的主导地位。南诏、大理国历时五百多年，在这漫长的时间里，继承南中大姓之文化传统，接受盛唐艺术的哺育，卷轴绘画、佛经插图、摩崖造像、寺院佛塔、大型铸铜、木雕石刻……品类繁多。不仅留下了《南诏图传》、《宋时大理国描工张胜温画梵像》，以及剑川石窟等优秀作品，还有王奉宗、张顺等美术创作的策划者、组织者。特别是大理国描工张胜温的出现，表明匠师的社会地位高于滇国或南中大姓统治时期的匠师。尽管他们还是奉诏而作，却能以旺盛的热情和精湛的技艺，去突破命题的规定，创造出被神化了的人或人化了的神。就整体而言，南诏大理国时期的美术，无论是创作的规模、表现的载体、蕴含于视觉形象之中的深刻内容，都有了历史性的突破，为云南的宗教美术留下了不朽的典范。

四、云南民族美术的滞缓阶段

元代以后，云南民族美术史进入风格多样而发展迟缓的整合阶段。风格多样是由于土著民族的分化和外来民族的大量迁入，造成多元文化的格局。发展迟缓，是指平坝区汉族美术较之内地的相对滞后。实质是文化多元性与文化一体化交互运动的结果。

元明清三朝采取许多政治措施，以强化其对云南的统治，客观上却促进了经济和文化的发展。在汉族、白族、纳西族的聚居区，寺观壁画、书法碑刻、木雕泥塑、民间工艺、文人书画……品类齐全，艺术水平大致与内地相近。其中，明清之际名噪一时的担当和尚，更是诗书画三绝，首开云南文人书画抒发胸臆之先河。他通过荒寒清丽的作品，寄托遗民的哀思，在云南艺苑竖立起一座令人向往的丰碑。由于历史的进步，美术的社会功能更加复杂，平民化的倾向正在滋长。作者包括副业生产的农民、市镇作坊的工匠、书画自娱的文人和以艺谋生的职业画家。他们各以其所长，分别满足不同层次的审美要求。其中应该强调的是，文人画的出现不仅使美术更加世俗化，

而且由于主体性的发挥，审美追求便可能从功利目的中游离出来，艺术水平也就有所提高。另外，最具云南特色的，还有山区和边疆少数民族的美术。尽管它所凭依的物质载体十分简陋，表现技术也很稚拙，但它和各族人民的生活习俗紧相联系，植根于传统文化之中。如果不存偏见，便可以从其质朴清纯中，发现其感人的艺术魅力。现代的“原始美术”，是一片有待开垦的艺术沃土。

结语

将云南民族美术的发展分为四个历史阶段，其实只是一种模糊认识。在具体的操作过程中，还得仔细研究各阶段的史料，根据不同情况处理成章、节。

旧石器时代生产水平低下，人类的主体意识还在形成中，所以审美要求受心理机制的局限，缺乏相应的物质载体，美术是处于从无到有的萌生状态。进入新石器时代，磨制工艺和陶器烧成的美术创造了稍多的载体，人的思维能力提高，在实用美术中为我们留下丰富的装饰艺术的经验。云南的岩画年代较晚，但分布范围广，风格多样、内容复杂，它的幼稚画法，具有“童年”的天真，可以用它来和少数民族的“现代原始美术”进行创作心理的对照。以上三章合成一篇，即云南原始时代的美术。

饮誉中外的滇铜铸艺术，不仅具有浓郁的地方民族色彩，而且文化内涵十分丰富，它把云南美术的创作水平推到了顶峰，其精湛的造型能力和装饰风格，埋藏着许多有待我们去发掘的艺术经验。云南是铜鼓的故乡，作为稻作文化的象征，它深刻地影响了周边的广阔地区，作为艺术品，它的诸多纹样变体和组合排列，值得我们去作深入的探讨。贮贝器更是云南所独有，它的历史价值和艺术价值，都使我们不得不为它另立一章，研究古代的大师如何将生动的历史事件，形象地凝固于贮贝器上。青铜时代共三章，首章为概述，后两章为专论。

东汉至两晋，中原板荡，移民带人云南的汉文化，使云南地上、地下的文物，都不再具有本

土色彩,只需一笔带过不必深究。及至南诏崛起,情况方有突变,南诏乌蛮、大理国白蛮,都以虎虎有生气的主体性,积极将外来的佛教本土化,在石窟艺术和卷轴绘画上再造一座高峰,为它们分别设立专章恐不为过。

由于历史条件的限制,从滇人铜铸艺术的无名大师,到大理国“描工张胜温”,他们都未有或未全有选题权,都是在王侯的命题或经轨的规定下进行创作。元明清的寺观壁画也是如此。例外的只有平坝区的文人书画,其中最重要的是“一自为僧天放我”的担当和尚,他强烈的主体意识,开创了清初遗民画的风气,故立专章。丽江壁画则因其规模大、历时长,而且是在我国寺观壁画衰落的情况下,它融合了汉藏的不同传统而独具特色,所以也另成一章。民族民间艺术也立一章的理由,除云南民族文化渊源复杂之外,从现代的沧源佤族布画的人形与施甸狮子山石斧线刻人形的相似中,而断知它们存在可以互相释读的心理依据。

四篇十四章,首有绪论、尾有结语的结构,是适应“史论结合、突出重点”的需要。如果不能突出滇青铜器群、《宋时大理国描工张胜温画梵像》和担当的书画,如果滇青铜器中不突出铜鼓和贮贝器,如果《宋时大理国描工张胜温画梵像》中不突出《礼佛图》,如果不突出担当的诗禅合一论……《云南民族美术史》便是一册平淡的文物流水账,背离“通古今之变”的初衷。

注释

① 现代的云南居民中,少数民族有彝、哈尼、纳西、傈僳、拉祜、白、藏、景颇、怒、基诺、独龙、阿昌、普米、傈、壮、布依、水、苗、瑶、佤、德昂、布朗、蒙古、满、回等民族。另,本书所涉及的“边疆”概念,在不同地方有不同含义。当指云南与内地的关系时,用“边疆”与“内地”,边疆指的是云南;当指云南本土的情况时,用“腹地”与“边疆”,边疆指的是相对于云南中心地区的边远地区。

② 三个语系是:汉藏语系、南亚语系、阿尔泰语系。六个语族是:藏缅语族、壮侗语族、苗瑶语族、孟高棉语族、蒙古语族、通古斯——满语族。十三个语支是:彝语支、白语支、藏语支、景颇语支、壮傣语支、侗水语支、苗语支、瑶语支、佤语支、高棉语支、蒙古语支、满语支。怒语、阿昌语、独龙语、普米语属藏缅语族,但尚未确定语支。

③ 《后汉书·西南夷传》记载,益州太守“造起陂池,开通灌溉,垦田二千余顷”。

④ 《华阳国志·南中志》:“南中在昔盖夷越之地。滇濮、句町、夜郎、叶榆、桐师、靡唐,侯王国以什数。编发左衽,随畜迁徙,莫能相雄长。”

⑤ 同注③:“肃宗元和中,蜀郡王阜为益州太守,政化优异……始兴学校,渐迁其俗。”

⑥ 参阅蓝勇先生《从天地综合研究角度看中华文明东移南迁的原因》,载《学术研究》1995年第5期。

⑦ “大理冰期”是国外学者据点苍山第四纪冰川的研究而提出的,经李四光先生确定为第四纪冰期的最后一次。参阅白明晖《第四纪冰川地质调查方法》第六章(地质出版社1983年版)。



第一篇 云南民族 美术的 成长期

THE HISTORY OF YUNNAN NATIONAL
FINE ARTS

The Growing
Period of Yunnan
National Fine Arts

云 南 民 族 美 术 史

◆ 第一章 旧石器时代的审美追求

Chapter One The Aesthetic Pursuits in the Paleolithic Age

◆ 第二章 新石器时代的造型艺术

Chapter Two The Plastic Art in the Neolithic Age

◆ 第三章 多样性的云南古代岩画

Chapter Three The Diverse Rock Murals

第一章 旧石器时代的审美潜求

Chapter One The Aesthetic Pursuits in the Paleolithic Age

旧石器并非艺术品,但不排斥旧石器文化中潜存原始审美意识的可能。艺术的生成,是一个由量而质的发展过程。从发生学的角度来看,旧石器作为人类最初(也是惟一)的人造物,它具有工具的不断伸展的超值属性。由此切入,便可通过工具的实用功能和符号意义的双重性,窥见创造主体的意向,从而挖掘出埋藏在实用性之中的审美潜求。云南的史前美术,是由隐而显、从无到有,可以在考古资料中得到证明。

由从何说起到如何去说

云南的民族美术史,该从何说起?如果按照“地球有了人类就有艺术”的说法,当然要从遥远的元谋人(直立人种元谋新亚种),即云南旧石器时代的早期开始。但历史是一门建立于史实之上的学科,就美术史而言,总不能离开何时、何地、何人、为何进行何种美术活动。由于史前美术的特殊性,则只能凭借有限的考古材料作为出发点。就此而言,似乎不宜说170万年前,在元谋盆地的直立人,已经创造了“原始的、粗犷的艺术品”。因为,迄今为止,直立人化石在元谋仅发现两枚中门牙^①,而且是得自地表而非出于地层。(图1)在牙齿化石发现点及其附近,虽进行过多次发掘,但从未再发现人类化石,只在第25层出过7件石制品。另外,在地表也拣到

10件石制品,有的学者据其“附着的土质和器身棱角磨损程度,与地层内的石制品接近”而推断“它们很可能是元谋人制作的”,并引申出“元谋人化石出于第25层”以及“元谋人化石所在层位的时代为早更新世”^②等结论。其实,第25层的时代只与石制品有关,不宜和元谋人化石联系起来。一句话,元谋人与石制品的关系尚未确定。

至于采集和出土的17件石制品,即使“较好”的那几件,也是“加工比较粗糙,尖状器并不典型,而刮削器也只是简单地打击出或直或凸或凹的刃缘。这种刃缘呈锯齿状,不平齐”。^③所以,很难称之为艺术品。而且“为数不多,构成不了组合,因此它所能反映的只是零碎的,而不是较为全面的真实面貌”。^④

据此,应持审慎而积极的务实态度,去对待云南史前艺术的开端:既要承认考古资料不足的事实,又要看到“元谋盆地是目前云贵高原上已知的拥有比较齐全的旧石器文化序列的地区”。^⑤何况还有江川、丘北、丽江、呈贡、石林、沧源、马关、罗平、保山等许多地点,分别属于旧石器时代各期的材料可供参照。这就是说,问题不在于从何说起,而是如何去说。即绕开考古界在元谋人问题上的分歧,从旧石器文化遗存所蕴含的信息中,去挖掘其不易为人所觉察的原始审美意识。这比为旧石器贴上“艺术品”的标签困难得多,是“于无声处听惊雷”的艰难探索,具有艺术发生学的严肃意义。



1 元谋人牙齿化石

艺术的发生是以人类的进化作为前提，这是一个多向度的跨学科课题：从体质特征进行的比较研究，它应归属于人类学；从人的本质切人的思辨研究，它更逼近于哲学；从审美初因的经验研究，它会走向心理学；而以田野材料作为依据的实证研究，它又回归到考古学……在多学科协作中，考古学毕竟是课题的基础。它用可信的出土材料，铺平通往艺术发生学的道路。如果说人

骨化石具体记录下人类进化的程度——如双足直立、手指灵活，乃至使用语言的能力，等等，那么，石器则不仅仅是先民物质生活和行为模式的投影，而且折光地反映了人的心理意向，其中也包括明滋暗长中的原始审美意识。它随着人类从直立人、早期智人走向晚期智人的进化过程，在漫长的岁月中由隐而显体现于石器的型制之中。参阅表 I。

表 I 云南史前时期的美术简况

分别		美术载体	人类化石	人类进化	考古时代		地质时代	
第二阶段	成长期	岩画 制陶工艺、装饰品 磨制石器、角骨牙器 (原始美术的发育)	元谋大墩子、 宾川白羊村的 原始居民	晚期智人	新石器时代		全新世	第四纪
	临盆期	少量的装饰品 角骨牙的打磨工艺 击打石器的组合复合化 (原始审美意识的物化)	蒲缥人、姚关人、蒙自人、 昆明人、西畴人、丽江人		旧石器时代	石器时代	更新世	
第一阶段	妊娠期	角骨的利用 旧石器：砍砸器工业 (原始审美意识的潜存)	昭通人 元谋人	早期智人 直立人				

原始审美意识的潜存

研究云南的史前美术，困扰人的问题是材料不足。不过现有的出土物还是提供了可贵的信息：元谋人牙化石的基本形态，与北京人相似而又有一定的差异，表明它仍存在一定的原始性，“可能具有从纤细型南猿向直立人过渡的特点”^⑥，故元谋人在迄今为止所发现的直立人中，是年代最早者；在元谋人化石产地发现的石制品，其选料和加工与蓝田人、北京人相类，但加工水平和类型分化则有所不及（蓝田人有石球、手斧，北

京人已能掌握修理台面的工艺）。我们已知北京人的文化“达到了旧石器时代初期相当发展的程度”^⑦，可是周口店的遗存中从未见过艺术品。众所周知，装饰品是出现于更新世的最后阶段。^⑧因此，勉强将元谋的某些刮削器视为“艺术品”，无助于问题的解决。在未有新的考古发现之前，可行的办法是：对现有的材料再作深层次的剖析，从中探索潜存的原始审美意识，从而为史前美术作出合理的发生学诠释。

对动物化石和孢子花粉的研究，得知更新世早期的元谋盆地是气候凉爽的森林——草原

景观^②，吃草类哺乳动物和草本植物较多，为直立人生息繁衍提供有利条件。尽管当时的石器还很简陋，但亦含有工具的超值属性^③，以其不断伸展的意义，对外部世界显示强烈的主体意向，其中包含着人类最基本的欲望。这种欲望通过劳动实践而升华为人类社会发展的永恒动力。在这种动力的驱使下，人类从主体的能动性中与客体分离开来，形成了主体与客体既互相对立而又互相依存的关系。于是直立人开始摆脱身上的自然属性，从主客不分的混沌状态中走出来，进化成本质意义上的人。与此同时，由于劳动实践的展开，人在其社会化过程中提高了生理，心理乃至语言的表达能力，并具体表现为：脑量的增大、思维能力和手工技艺的进步。至此，石器便不仅仅是生产工具，而且在群体成员的交往中，具有一定的符号意义。也就是说，作为人类最初也是惟一的创造物，石器具有实用和符号的双重性：除以其尖、利、重、硬的物理功能去满足物质的基本欲望之外，还可能凭其符号功能，而被借代为原始审美意识的载体。着重地说：石器是当时惟一的人造物。

不过这是一个历时百万年的漫长过程，寄托于石器造型之上的原始审美意识，其滋长是十分缓慢的。究其原因，无非是由于主体潜求与外部条件的矛盾。从人的内部来看，诸如脉搏的跳动、血液的循环、呼吸的节奏乃至生物钟，都是有序的。以这种内在秩序为基础而形成了心理预期，进而对外界的刺激作出接受或排斥的不同反应。^④即接受有序的、简洁的、完整的、安定的、和谐的形式；排斥无序的、繁复的、混乱的、错杂的、破缺的形式。具体表现为：正方形优于不规则的多边形；等腰三角形优于等边三角形；矩形、梯形优于正方形；而圆形则是最容易接受的形式。也就是所谓“寓多于一”原则。（图2）

但问题在于内部的心理尺度，受到外部条件的制约。旧石器时代的直立人，活动空间狭小而生存条件困难，生产力水平低下导致精神生产无法与物质生产相分离，审美潜求浸没在功利目的之中。因此，早期的艺术只有直接以人体作为表现手段的乐舞，美术则只是配合乐舞的化妆和依



2 元谋人牙齿化石出土地发现的石器造型

附于器表之上的纹饰，甚至隐设在石器的形制中。有人说，人类最初制造的世界，是由简单的几何形状构成的。即使如此，打击工艺仍很难听从秩序感的指挥，无法以整齐精确的石器去满足主体的心理预期。

矛盾的解决尚待更多的时日。但令人不解的是，并不规范的旧石器，何以能在一定程度上满足主体的要求？原因有二：1. 人既是创造者又是接受者，这种双重身份使他们从自己的劳动成果上，体验到创造的艰辛。面对着创造物，一种类似母亲对子女的深情油然而生。即使子女长得并不美好，也不会冲淡其对子女的深情。2. 人的知觉比眼睛直接看见的还要多，它获得的信息量往往大于对象所供给感官的物理材料。心理学称之为知觉的整体性——在人察知事物的细节之前，先对其外形进行整体的感知。因此，人便可能越过局部的不同，而从整体上认同尖状器为“等腰

三角形”，并从其多少有点对称的感觉中，得到小小的快感。不过它仍接近于生物意义上的快感，与人类本质意义上的审美愉悦，尚有距离。

旧石器时代早期的“砍砸器工业”，其技艺不能制作周正平整的器形。而缺少类型分化和混沌的形式，只能反映模糊不清的秩序感。但其中所埋藏的审美胚胎，在外部条件得到改善的情况下，便会进入美术的临盆期。这是客观存在的历史必然性。

原始审美意识的客体化

云南旧石器时代晚期的文化遗存，比早期丰富，分布在全省十多个县（市）的三十多个地点。除开昆明人、丽江人、西畴人、蒙自人以及保山的蒲缥人、姚关人化石，还发现石制品三千多件、角骨牙制品数百件。这些文化遗存的地质时代多属更新世的后期，还有少数晚至全新世的早期。总的说来，云南晚期智人文化遗存的年代偏后，与直立人的文化遗存的时间差距长达一百多万年，中间存在巨大的文化断层。无论断层的原因是否与冰川活动有关，但它造成了云南历史发展的滞后性、不平衡性则是十分明显的而深刻的，是不容忽视的事实。

在人类的基本欲望的驱动下，云南先民的生活资料来源，逐渐由采集过渡到狩猎。于是就推动了石器工艺水平的提高，以适应生产的需要。工具加工方法的多样和类型分化的加速，其意义并不限于工艺性的物理事实，重要的是它对主体所产生的影响。这便是马克思所说的，只是由于人的本质客观地展开的丰富性，主体的、人的感性的丰富性，如有音乐感的耳朵、能感受形式美的眼睛，总之，那些能成为人的享受的感觉，即确证自己是人的木质力量的感觉，才能一部分发展起来，一部分产生出来。^⑨人在与外界作斗争的同时，主体的生理和心理也得到了发展。因而，在制作工具时便试图将“内部的尺度运用到对象，因此，人也按照美的规律来构造了”。^⑩虽然云南旧石器时代的文化遗存中，从未发现过再现性的美术作品或可供观赏的装饰纹样，可是，先民的

审美意识还是由隐而显，物化于他们所制造的工具上。其中，最具代表性的是保山蒲缥塘子沟的文化遗存。^⑪

保山蒲缥塘子沟，是云南旧石器晚期遗址中既有人类化石且伴出物极为丰富的遗址。据 C_{14} 测定，绝对年代为距今 8000 年左右，其文化的主要特征是打制石器与骨角器并重，具有旧石器向新石器过渡的性质。从出土的动物化石种类来看，属典型的南方热带、亚热带全新世早期的森林动物群。当时的气候温和潮湿，树木茂密，多古湖泊，水源充沛，适宜于古人类的栖息繁衍。塘子沟文化表明，斧形器取代了砍砸器，钝器向利器转化，石弹子和骨镞证实狩猎武器的远程化，骨矛的存在则是工具复合化的证据。狩猎为主的经济形态，使素食让位于肉食，蛋白质的摄取使人的脑量增加，为主体创造力提供了生理上的物质保证。就审美心理的发育而言，值得注意的事实是：工具的形态除三角形和梯形，还增加了扇形、心形、菱形、盘形、球形，等等；工具的选料更精，开始重视不同质材的色彩和肌理感觉；打磨得很细致的骨角牙器，不仅为新石器准备磨制技术，还表明他们有了滑泽感的体验。（图 3）蒲缥人以形状、质感、打磨技术作为基础而创造了非实用性的装饰品（但为数尚少）。而装饰品的独立存在，又反证了他们的审美意识的客体化。这是历史性的大突破。

但是，我们决不应该过分渲染眼睛看到的原始审美对象，值得注意的是工具制造技术的改良，在艺术发生学上的意义。首先，单一的锤击法改成兼用砸、钻、琢、磨以及间接击打等诸种方法，还使用了多种专用工具等，所有这些进步都为未来的美术创作，特别是雕刻工艺提供了必要的技术准备。其次，工具的多样化、层次化、组合作，使外部世界显得有序而多层次，人的眼界扩大了（量），认识也就更加精细（质），主体感受的丰富将成为以后艺术创造冲动的基础。最后，工具形式的规范化，是通过社会化的劳动而展开的，在此过程中建立起来的同劳共享的民族公社里，工具还成为个人与群体联系的象征性符号，因而也就在工具的不断演化中，强化群体的凝聚力和



3 保山蒲缥塘子沟出土的牙角器

战胜自然的信心。工具代表人类的主观能动性。这种精神产品的属性，亦是艺术所固有的，一旦条件成熟，就会从功能性的工具中，分化出审美性的艺术品来。

塘子沟文化是云南旧石器晚期的遗存。创造塘子沟文化的蒲缥人，虽然还是只把审美意图依托于石和角骨牙料之上，即通过工具的造型，将美学的基本法则体现于诸种几何形中，但同时亦以并不具有实用性的饰物表达他们对美的渴望。

在历史限定下做出贡献

云南的旧石器时代，是原始审美意识由隐而显、史前美术从无到有的漫长过程。远在更新世的初期，生存于元谋盆地的直立人便开始制作石器，并通过工具的超值属性，显示人的主观能动性——其中既有延续生命、繁衍群体的愿望，也

伴有潜藏的原始审美意识。但这种潜求不仅为艰难的外部条件所制约，还受到主体内在的局限。混沌的器形反映的是原始审美意识的模糊性。一直延续到中更新世和晚更生世，在元谋小横山和四家村的石制品中，情况仍未见太明显的变化。早期旧石器文化的发展十分缓慢。

到了全新世，保山的蒲缥人，才翻开了历史的新篇章。石制品分化为生活器具、生产工具和制造工具的工具。工具又分成各种不同用途的类型。类型之下再细分为若干不同的形式。在外部世界的丰富性和层次化的刺激下，人的认识也就多样而深刻。于是原始审美意识便由隐而显，体现于石器之上，即由不规则的混沌形状走向比较和谐对称的形式。由此而涉及诸如度量比例、多样统一、调和对比等形式规律，其中特别明显的是对称原则。如果说元谋的直立人是在不规则的器形中追求对称，那么，保山的晚期智人则通过多种不同的几何形，去显示和谐对称之美。因为

“对称和谐是大自然的本性”。^③

虽然云南的旧石器文化，除开保山龙王塘的琢孔饰物、塘子沟的石环和骨制饰物，便很难找到非实用品，但并不能因此而无视其贡献。首先，在石器上体现的形式美，蒲缥人通过多种几何形状，显示他们关注对称规律，而对称性在继后的制陶工艺中，将得到淋漓尽致的发挥；其次，塘子沟出土的大量角骨牙器，这类制品的加工方法与石器有别，主要是依靠磨制工艺，这就为新石器的出现提供了有效的技术准备；再次，塘子沟所出的刻痕角锥，上有“类似山顶洞人刻于骨角的简单痕线，虽尚不属纹饰”^④，但细审之，似可视之为陶器划纹的先声。云南旧石器文化，既没有“温林多府维纳斯”，也未有阿尔塔米拉洞穴壁画，可是我们却不能因其缺少再现性的具象艺术，而忽视了蒲缥人所做出的历史贡献。

最后，提一下文化渊源问题。从头骨的研究中，得知丽江人有“明显的蒙古人种特点”^⑤。而丽江木家桥出土石球，又表明它与华北，西南旧石器文化的联系。另，蒙自马鹿洞遗址^⑥，与东南亚的砾石文化有许多共同点，表明蒙自人文化可能与中南半岛的石器文化亦有联系。这样说来，云南民族文化的多元性，是有其历史根源的。

注释

- ① 胡承志：《云南元谋发现猿人牙齿化石》，载《地质学报》1973年第1期。
- ② 张兴永、周国兴：《元谋人及文化》，载《文物》1978年第10期。
- ③ 黄慰文、卫奇、张兴永：《元谋盆地的旧石器》，载《史前研究》1985年第4期。
- ④⑤ 周国兴、张元真：《关于中国史前文化开端的探索与思考》，载《云南人类起源与史前文化》，云南人民出版社，1991年版。
- ⑥ 周国兴、胡承志：《元谋人牙齿化石的再研究》，载《古脊椎动物与古人类》1979年第3期。
- ⑦ 《新中国的考古发现和研究》第一章第一节，文物出版社1984年版。
- ⑧⑨ 旧石器时代的晚期文化中，水洞沟（宁夏）、虎头梁（河北）均出过鸵鸟蛋皮扁珠、穿孔贝壳、钻孔石珠。山顶洞人除有装饰物，还有死者尸骨上撒红色的铁矿粉（距今25000年）。
- ⑩ 参阅詹建刚、杨志明《艺术的起源》第90～95页，云南大学出版社1996年版。
- ⑪ [英] E·H 贡布里希在《秩序感》的导论中，把这种心理预期，比作“探照灯”以说明知觉的能动性。《秩序感》，浙江摄影出版社1987年版。
- ⑫⑬ 《马克思恩格斯全集》卷42第126页。参见重新校订的《1844年经济学哲学手稿》（单行本）卷42第97页。
- ⑭⑮ 《保山史前考古》第16～48页，云南科技出版社1992年版。
- ⑯ 《云南丽江人头骨化石的初步研究》，载《古脊椎动物与古人类》1997年第2期。
- ⑰ 张兴永、郑良、杨烈昌、包震德《蒙古人类化石及其文化》，载《云南人类起源与史前文化》第234～246页。

第二章 新石器时代的造型艺术

Chapter Two The Plastic Art in the Neolithic Age

泥料可塑性、泥条筑造法、陶轮成型法以及泥坯干燥前表面的“敏感”性，角骨器磨制法移植于石器加工之上，还有纤维材料的编织技术，等等，使人造物的种类日益增加。与此同时，视觉的形式感和节奏感也就更加敏锐起来，因而旧石器时代留存下来的审美潜求，终于找到一定的物质载体，从而开始“按照美的原则去创造”具有实用功能的美术品。

史前美术成长的历史条件

云南旧石器时代的早期、中期，特别是距今不远的晚期文化，由于冰川活动等原因^②，留下了明显的历史断层，因而形成云南新石器文化的特殊性：步伐迟缓，发展很不平衡；类型多样，文化渊源复杂。这种情况对云南造型艺术的成长，产生了深远的影响。

云南新石器时代的文化遗存颇丰，已发现的遗址多达百余处，但进行发掘者为数不多，而且揭露面积也不太大。因此，对云南新石器文化的面貌，目前尚难作出完整的认识。有的学者将其分为八个不同的地区类型^③：滇池地区——石寨山类型；滇东北地区——闸心场类型；滇东南地区——小河洞型；滇南、西双版纳地区——曼蚌因类型；金沙江中游地区——元谋大墩子类型；澜沧江中游地区——忙怀类型；洱海地区——马龙类型；滇西北地区——戈登类型。这种划分虽亦反映了云南新石器文化的多样性特征，“但若细分，类型尚不止此……耿马和沧源的新石器文化，似乎自成体系……保山施甸地区的新石器亦非上述诸类型所能包括”。^④这里无法详细讨论类型问题，仅据几个主要遗址的资料，说明云南新石器时代的美术在何时、何种条件下成长起来。

关于云南新石器文化的年代，有若干 C_{14} 测定的数据可供参考，其年代最晚的是耿马南碧桥（距今 2820 ± 75 年）。其他依序是元谋大墩子（距今 3210 ± 90 年）、宾川白羊村（距今 3770 ± 85 年）、永仁菜园子（距今 3910 ± 80 年）；最早的是通海

海东（据说是距今 $5000 \sim 4000$ 年）。^⑤另外，还有两个过渡性遗址：1. 保山塘子沟虽属旧石器晚期遗址，但采集到一件磨制石器，或可视为向新石器过渡的阶段，其年代距今 6250 ± 210 年或 7966 ± 30 年；2. 剑川海门口的早期青铜文化遗址出土的大量石器，亦带有过渡性质，其年代是距今 3115 ± 90 年或 2595 ± 75 年。^⑥据上述数据看，云南新石器时代美术的上限可能距今四千多年，下限则不足三千年——但由于发展的不平衡，有的地区还会更晚。

新石器时代，是人类告别其童年，并逐渐接近文明的历史转折阶段。其主要特征是由采集和渔猎进入到真正的生产经济，即通过人的劳动，使天然物在繁殖中成倍增长，从而满足群体的物质需要，并为社会文化的发展提供条件。六千年前保山地区的蒲缥人，便开始使用复合化、远程化的猎具，捕获物的增加带来了饲养家禽家畜的可能；妇女在长期的采集过程中，认识了植物的生长规律，从而衍生出原始的种植业。饲养业和农业是互相推动的，饲料的需要促进了农业的发展，农业则从牧业得到了充足的肉类和乳制品。于是，开垦耕地导致了石器的大型化、斧形化，并将角骨的磨制工艺引进到石器的加工上。还有，贮存种子和炊爨的需要，带动了制陶工艺；御寒防湿、遮风避雨，使人学会纺织和建筑。劳动门类越来越复杂，生活变得更加丰富。施甸、通海、宾川、元谋等遗址，先后出土许多反映新石器时代生活情况的实物：与农业有关的石刀、石锄和碳化谷物；与渔捞有关的网坠和贝丘；与饲养有

关的畜类图形和禽尊；与陶艺有关的骨抵、印模、陶器或陶片；与纺织有关的纺轮和骨针；与建筑有关的房基和木桩，等等。

生产的分工和实践范围的扩大，不仅改善了物质生活，还深化了主体对外部世界的认识。由于精神文化的逐渐丰富，人类离开动物界更远，审美潜能也就可能找到它的载体。情况正如歌德所说：“人有一种构形的本性，一旦他的生存变得安定之后，这种构形本性就活跃起来。”^④

美术确是在新石器时代得到较为迅速的发展。不过，“人的构形本性”的成长并非孤立，它与其他的精神文化同步发展，与原始信仰的关系尤为密切。美术和宗教，是在原始思维的土壤上成长起来的并蒂莲。宗教是现实在人脑中的幻想式反映：一面是由于对强大的自然力的畏惧、对生命现象的无知遂形成了灵魂观念，并在“以人释天”中生发出万物有灵论，从而演化为自然崇拜、祖先崇拜、图腾崇拜等原始信仰；另一方面则是工具的改善，导致人们既片面夸大主体的能动性，又缺少战胜自然力的自信心，于是便借助于人神中介——巫师，通过法术、仪式以及禁忌和习俗，去求得神灵的庇护。在田野出土实物中，不仅看到了云南居民现实生活的遗存，而且看到他们死后灵魂归宿地——墓葬。不同的共同体各有其独特的葬具、葬式、随葬品，而这些又表明他们都认为灵魂不灭。元谋大墩子的瓮棺，所以要敲下圆形小孔，是为死者留下灵魂的出入口^⑤；施甸团山窝出土的各种陶祖，则是生殖崇拜和祖先崇拜相结合的例证^⑥。至于沧源等地的岩画，既是巫师的艺术创作，也是原始宗教活动的形象记录。

在旧石器时代单一的“石器工业”中，先民的审美潜求只能隐藏于粗糙的击打石器之内。新石器时代产业部门的增多，物质条件的改善，为美术提供更多的载体——除磨制的石器和角骨器之外，还有造型多样、纹饰丰富的陶器，以及内容复杂、形象生动的岩画。至此，云南的史前美术开始进入初步繁荣的历史阶段，即抽象的装饰工艺和具象的美术作品并存的时期。不过，此时美术创作的动机仍是功利性的，审美价值往往淹

没于实用价值、伦理价值、认识价值之中。还应该强调的是，新石器时代美术作品的特征：1. 石器和陶器的制作，虽有专业或半专业的工匠，岩画的创作也有巫师专司其事，但这些作品都是群体性的，即集体意识的表现，它是排斥个性的；2. 史前美术是氏族部落全体成员所共有、共享的精神产品，其创作经验世代相承，具有很强的承传性，因而艺术面貌也就具有较大的稳定性，其中只有陶艺的流变性较大（因此，出土的陶器和陶片，常被用作考古年代学的参考）。

磨制工艺和阴纹线刻

人们往往把是否使用磨制工艺，作为区别新旧石器的依据。其实，云南的新石器也有未使用磨制工艺者，如怒江中游出土的许多双肩石器中，便是“沿用旧石器时代打击敲琢之法制成”^⑦。从考古资料来看，磨制工艺的使用并非始于石器中，而是先用于角骨牙器的加工。远在更新世早期（100 万年前），江川甘棠箐的旧石器早期文化遗存中，已“出现同时同地石器制作工艺粗犷，而骨器制作技术较进步的不协调现象”^⑧；保山塘子沟旧石器时代的晚期遗址，也出土了 124 件角牙器（超过国内各地出土量的总和），其类型复杂，工艺精细、器形规整，表现出很强的规律性。^⑨这说明，云南磨制工艺是先施于角骨牙器，后来才用于石器的加工。（图 4）



4 元谋大墩子出土的骨饰牌

角骨牙料质地与石料不同，猛力敲击锤打的效果不如细心研磨的效果。随着生产的发展，农业对工具锐利程度的要求更高，于是将磨制工艺引进到石器加工之中，这就改变了石制品的粗陋面貌。石器的功能亦就日益完善，能适应农业生产的多种需要：砍伐用石斧、石锛；耕地用石锄、石铲；收割用石刀、石镰；加工谷物则用杵臼、磨盘，等等。生活稳定，人们的审美要求才能“水涨船高”。至此，可供美化生活的石制品数量渐增，质量提高，品类颇多。有珠、管、镯、环、璧等等，还有圆形、玦形、菱形、镞形、月牙形、椭圆形，以及状极灵秀的空心带锥形尾的小饰物。令人惊叹的是元谋大墩子新石器遗址所出的石镯（T6：49号），在未有金属钻具的条件下，制作这种器形确非易事^②；保山所出土的微型石斧，其大小仅似拇指，显非实用品，还有龙陵二台田出土的小玉斧^③，也属精细的玩赏品……至于大墩子那件由14块骨片黏合而成的手镯，其工艺之细致，更令人叹服。上述的各种工艺品主要是作为发饰、耳饰、颈饰、胸饰、腰饰、腕饰，其中璧和环则可能用于原始宗教活动。

磨制工艺使石器的形状更加规整：方的圭角分明，有节奏感；圆的轮廓浑滑，器表光亮。即使是实用品，形状也带有一定的美感。同时在选料上也更注意质地和色泽之美。角骨牙料的质地和石料的不同色彩，都为先民所重视。如元谋出土的大理石布币形饰物，宾川出土的水晶菱形饰物，以及龙陵的小玉斧，都可以视为珍贵



5 元谋大墩子出土的石制布币形饰物

工艺品的开端。（图5）

另外，竹木器和编织物，虽难见到实物，但它们对制陶工艺的影响，却留下明显的痕迹；角抵和石印花模的出土，更证明其在陶器纹饰中，起过推波助澜的作用。各种不同工艺是在互相联系、互相影响中发展的。

应该重点介绍的是一件颇为罕见的石斧。据说是发现于施甸狮子山遗址。^④此器呈条状梯形，其一面用尖锐之工具，刻成四个人物形象，线条简略而带有儿童的稚趣。虽画四人但只有居中者为正面像，并刻画其头发、眼睛、嘴巴等细部；两旁二人皆为侧像，画五官，其腰微曲，似向中立者致敬；下端之人无头，双足叉开，足下有细锯齿状之波纹三道；还有八个不明意义的刻画符号，散见于人物之上端及右下角。（图6）此外，在个旧倘甸的新石器时代遗址中，所发现的石刻人头^⑤，虽较简单，但亦刻头发、眉毛、眼睛、鼻子。个旧倘甸的石刻头像，与施甸刻纹石斧的人形，虽然风格有所差别，但同属再



6 施甸采集石斧及石斧上的线刻画

现性的以人物作为母题的具象图形，都是罕见的。应该强调的是施甸石斧的阴纹细线刻花工艺，其源头可以追溯到塘子沟的刻痕角锥，其影响则波及到滇池地区的青铜文化：晋宁石寨山和江川李家山出土的青铜剑、鼓形器、刻纹铜片等，多有这种被称为“针刻法”的细花纹。可能是施甸石斧阴纹刻画法的延续。应该注意的还有，施甸石斧上“人物画”的含义虽未明了，但其画风与云南境内的原始岩画却很相似，也许能视之为滇池地区青铜器上那些“情节性绘画”的滥觞。也就是说，远在新石器时代的云南美术，即使在工艺品上，也是抽象的纹样与具象的图形并存。

陶器的造型和纹饰

“陶器都是由于用黏土涂在编制或木制的容器上而发生的，目的在使其耐火。因此，不久之后，人们便发现成型黏土，不要内部的容器，也可用于这个目的。”^⑦恩格斯关于制陶工艺起源的假设，在云南边境仍能找到例证：傈僳族用泥涂在篾编的容器之上，用它贮藏粮食和种子；傣族和佤族的慢轮制陶及露天烧成，均保留着原始制陶的工艺传统。

制陶术的出现，在云南民族美术史上，确是一件大事。如果说由打制石器到磨制石器，好比从谷地慢慢地走向山坡，那么制陶术的发明已是渐登峰顶，看到了全新的景象。陶器具有耐火、防潮、抗压、不变形的物理属性，是真正的人造物 and 理想的器皿。更重要的是陶土神奇的可塑性，为人们提供了随意赋型和附加装饰的可能。作为一种审美载体来看，它比石器更具施展创造才能的余地，为原始工艺开拓了十分广阔的空间。

陶器的成型是从手工捏造开始，经过泥条盘筑法之后，才懂得使用慢轮修整泥坯。接着又改进了陶轮，加快其速度，从而诱发了拉坯成型，大大提高工效。陶器的造型，首先是适应其功能要求，如“贮藏用瓮、罐、瓶，饮食用盘、碗、杯，炊爨用锅、釜……”不同的用途决定不同的器形。但造型也存在其他的制约条件，即：

——成型手段。指制作泥坯过程中所采用的

操作技术和器械设施。无论是使用泥条盘筑法，还是在陶轮上拉坯成型，都只适宜制作圆形的器皿；制作方形器物的难度较大，所以有“圆易方难”之说。

——原型影响。在未发明制陶术之前，先民是利用天然物作为器皿，如牛角做成的杯、人头骨做成的罐、葫芦做成的壶和瓢，等等。因此，陶器的造型在创造中，虽经概括化、抽象化，但原型的影响还是若隐若现。

——主体作用。在陶器的在成型中，作为主体的人发挥着积极的能动性。但他们只能根据人的生理机制进行创造，即通过器形的尺度比例，以及外廓的线条变化，去体现诸种抽象的感觉，如对称、安定、和谐等等。

概而言之，新石器时代的陶器造型，是从实用功能出发，在圆形的基础上保留原型的特征，并接受主体条件的制约，将观赏性融入实用性之中。人们不仅将陶器的各个部分，称为口、唇、颈、腰、腹、足等，而且以人体的对称原则、比例关系、心理节律，作为陶器造型的依据，于是遂有“增之一分则太长、减之一分则太短”的衡量标准，乃至“环肥燕瘦”的不同风格。（图7、图8）



7 昭通鲁甸出土的陶罐，大点在上，较不稳定

8 昭通鲁甸出土的陶罐，大点在下，较稳定

陶器不易长期保存，田野出土者多为碎片，少有完整之物。受到实物资料的局限，不易对云南的原始陶器进行全面比较，更难厘清其地区的风格差别。目前所能窥见的仅是：洱海地区造型洗练，金沙江中游地区浑厚稳定，滇东北轻盈俊俏，滇池地区简单朴拙……其中，通海海东贝丘遗址所出土者^⑧，比例适当，造型典雅，局部的

处理富于变化，具有很高的观赏价值，堪称云南新石器文化中罕见之珍品。现以海东贝丘遗址的陶器为主，联系其他地区出土品，进行陶器造型的讨论。先谈肖形器，即“原型影响”问题：

角形。以动物的角做成酒杯，有很悠久的历史，进入阶级社会之后，宴饮时罚酒用的觥还是以野牛角制成的，云南现代的彝族亦仍有使用牛角杯者。通海海东“TCI 采 05 号”为一角形杯，手制、夹砂红褐、侈口、方唇，整体呈角形。（图 9）



9 通海海东出土的角形杯

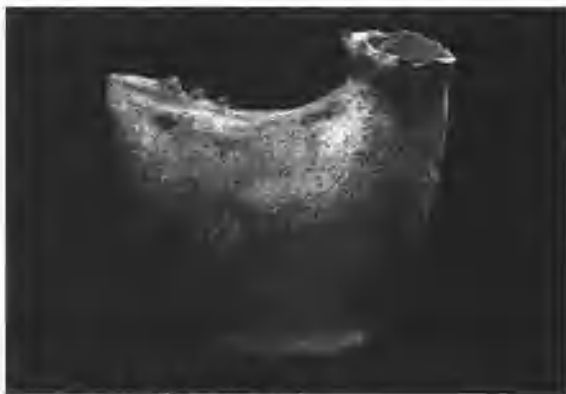
另外，海东贝丘出土陶器中，常以角形作为附加堆纹，施于壶罐类的肩部，亦是很具地方色彩的特殊装饰手法。

葫芦形。葫芦是一年生的草本植物，果实中细，状如两球相连，可做器皿或供观赏。海东“TG ③: 102”号一器，做成葫芦形，罐口开在顶部一侧，为夹砂红褐衣灰陶。另外还出土有肩壶一件、圆底罐五件、大口罐十一件，它们与宾川白羊村所出土的大口罐、带流罐的圆底相似，造型略存葫芦的遗意。葫芦中还有一种称为瓠者（俗呼之为瓢葫芦），对半剖开即成瓢。昭通马厂遗址发现之“陶勺形器”^⑧，形制与现代少数民族所用之葫芦勺无别，但该器实心显非实用品（它与原始信仰有无关系，待考）。（图 10）

禽形。海东贝丘采集的鸡形陶壶（HD 采：04）短颈、鼓腹、圆底，有鸡尾。虽舍弃了细节的肖似性，但仍保存了母鸡的基本特征。另有八件单流杯（ABC 三型），其造型距禽类更远，但从杯体呈椭圆形，流口根部两侧饰堆纹，与流口



10 昭通马厂出土的陶勺形器



11 元谋大墩子出土的鸡形陶壶



12 广东龙川出土的鸡形陶壶

相对一边饰三个并排堆纹来看，分明是禽类的象征性符号。而且，自 A 至 C 三型，符号化倾向虽逐渐加重，但依序观察，便不难察知其原型。令人不解的是，元谋大墩子的陶鸡壶和广东龙川的同类物相似，而与海东所出土者异趣。（图 11、图 12）元谋和龙川所出两器纹饰繁茂，较为接近原型。^⑧有的学者认为，鸡形陶壶应称“印纹禽尊”，据说其出现是以印纹陶工艺的传播为背景^⑨，可能在公元前 2000 年，沿珠江水系传入云南。

男根。古文之祖字未有偏旁，写作“且”，像男根之形。男根崇拜，是父系制的历史产物。保山施甸发现的八件陶祖，应为祖先崇拜、生殖崇拜之文化遗存^⑩。其中两件在茎面周围有穗芒状的刻画纹，可能是孕育观念的神秘化引申，即将人（劳动力）的繁衍与农产品的丰收相类化，企图通过符号化的男根崇拜去祈求人丁兴旺、年成丰稔。

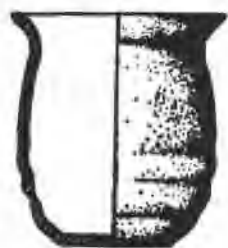
陶器造型中所出现肖形或肖形倾向，其根源是多方面的。既不应该忽略其淹没在功利目的之中的审美潜求，也不宜把肖似程度作为评价标准。“栩栩如生”在工艺美术中并非好的评语。海东的陶鸡壶，其诱人的艺术魅力，来自“得意忘形”的抽象能力，而不是肖似禽类的外形。陶器造型的美，并不依赖于对自然物的模拟，纯属抽象的主体创造，也可能凭借造型本身的形式感，而取得观赏价值。不过，相对而言，简单的造型——如石寨山类型的小碗，由于工艺粗糙，不易使人得到审美满足；大墩子类型的陶罐，结构比较复杂，可能通过其比例关系、外廓变化，而体现诸多不同的形式感，举三器以说明之。（图 13）

1. W14：2 号。侈口、腹微鼓、平底。由于腹部鼓出的曲度不大，整体感觉虽较安定，但外廓线变化过少，显得单调。

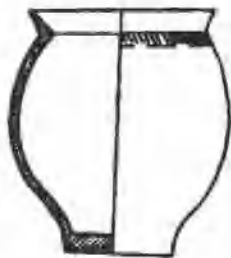
2. W2：2 号。此器结构虽与 A 器相似，但颈略内收，器口与腹的宽度相等而大于其底，所以外廓线的弯度明显，变化稍多，故较为灵秀。

3. W7：2 号。结构合理，比例匀称、外廓刚柔相济，部分之间宾主分明，是一件造型相当完美的作品。可以通过实测，从度量上来分析其整体结构，研究原始陶艺中的形式规律：a. 该器通高 15.4 厘米，自器口至肩仅 2.6 厘米，肩至底高达 12.8 厘米，上下两段长短悬殊，故宾主分明。两耳分列于肩部左右，强化了镜面对称的感觉。b. 自下而上计算，底宽为 6 厘米，上移至腹通体最宽处，直径达 12.5 厘米。然后缓慢收缩，至颈部减为 8 厘米。罐口微扩，直径增至 9 厘米。宽度的增减形成了外轮廓的曲线美。c. 通体最宽处在正中，似乎将陶罐分成高度相等的两半，但由于口、颈、腹、底的宽度有别，上下两段外廓线明显不同。即整体左右对称而上下迥异。d. 上下的差异是多方面的。上半包括口、耳、肩和腹，其构成因素较多，下半自腹至足，结构较简单；上半的外廓线有长短之分，转折明显，下半缺少节奏变化。不过，上下两半的高度相等，左右两半对称，所以从整体来看，是寓多于一，符合多样统一的原则，是美的形式。

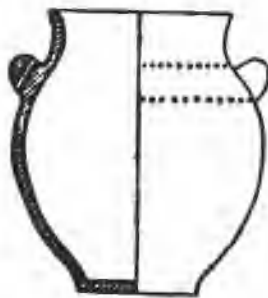
上举三例，涉及的只限于整体的比例关系、外廓变化。下面继续讨论局部处理的技巧，以底部和器口为例。陶器的底部是保证器物能放置稳定，但其大小和形状也可能产生不同视觉效果：



W14：2



W2：2



W7：2

13 元谋大墩子出土的陶罐

过大显得沉重呆板，过小则产生不安定的感觉；圈足能丰富器形下半部的结构，增强节奏感，圈底便于放置在锅庄石之上，并有浑圆感；小底则造成不安全的感，元谋那种器形高大的小底陶瓮，可能与作为葬具的特殊心理要求有关。陶坯的制作虽从底部开始，但观赏习惯却是由上而下，器口首当其冲。通海海东贝丘所出土的，证明了这一点，其器口的处理技巧，带来了形式的多样化，敛口、侈口、盘口、喇叭口；方唇、圆唇、尖唇、翻唇；带流者则有单流、多流、三角流、椭圆流、鸭嘴流。三流者器口呈三角形，四流者器口成方形；有的器口还施纹饰，如堆纹、菱形纹、锯齿纹……

如果 C_{14} 测定数据没有太大的偏差，则通海海东的原始居民，在 4000 ~ 5000 年前已经在实用功能的前提下，通过陶器的造型结构、比例关系、局部处理等手段，去探索视觉美的形式规律，并表现于对泥料可塑性认识的深度上。

所谓对泥料可塑性的认识，除看到它可以随意改变其形状之外，还注意了潮湿泥坯的敏锐“感觉”，很容易留下他物的印痕，所以有人说陶纹起源于泥坯上无意印

下的痕迹。但压印法、拍打法、刻画法以及附加堆纹等等诸多不同工艺都是基于人们在实践中，对泥料和泥坯的认识深度。

陶器的纹饰，一般是泥坯干燥之前施行的。拍印法本非出于装饰目的，其初因为是为了拍打器表，加强其密度以改善陶质，由于拍板留下的印痕，使人想到了在拍板上缠绕细绳、织物，进而在拍板刻上小方格纹之类。这种通过拍打印下花纹的方法，在云南少数民族的制陶中，仍在使使用。压印法的早期是以绳纹、篮纹为主，花模压印是较晚的事，比使用空心小管压印圆圈纹还迟，不过它可能通过花模的制作，创造出更美的纹样。刻画法和剔刺法，都是使用工具在泥坯上“画”出纹样，但工具的形状、操作的方法不尽相同。刻画法切入后自右而左推进，使之形成线条；剔刺法则用力上挑，剔出余泥，形成小点。刻画法直接以线画花纹，剔刺法则积点成线，更具工艺的装饰特性。工具形状的不同和操作方法差异，制作出来的线和点，可能产生不同的感觉。尖锐的工具划出的线条，细硬结实，类似版画中三棱刀的效果；圆钝的工具划出的线条松软，略似圆口刀的味道；扁头工具划出的线条，则有欲行不行的感觉；剔刺法工具的不同和用力的轻重缓急，不仅形成大小不同的点，而且有三角点、圆点、椭圆点等差别。如果以两三件工具并排使用，则类似木刻的排刀。附加堆纹可视为制坯的补充，它是利用泥料的黏性，将不同形状的泥团、泥条粘于器表的装饰方法；长泥条常作为颈腰部与腹部的分界线，小泥团多施于器口为饰……从现有的出土资料来看，云南新石器时代的陶艺使用的装饰方法是刻画为主，少用印压，未见彩陶。（图 14）

原始人席地而坐，所有的器皿均置



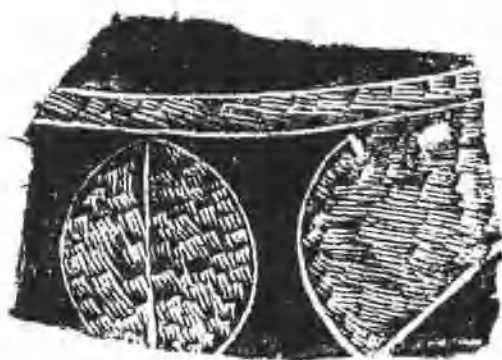
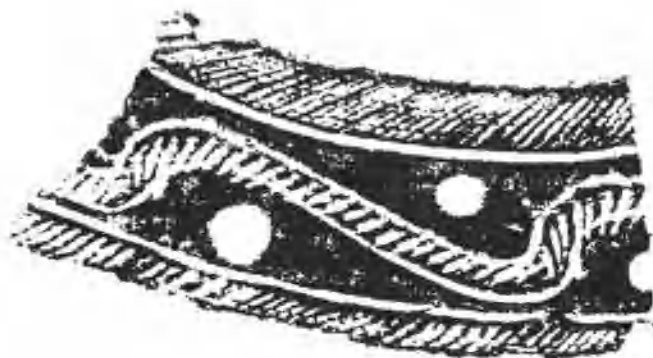
14 大理点苍山白云峰遗址出土的陶器上的纹饰



15 大理点苍山马龙峰遗址出土的陶器上的纹饰

于地上，视物时先看到的是上半部。换言之，在俯视条件下，陶器的口、颈、肩以及腹部的膨出部分，是首选装饰面，常使用最具表现力的刻画法，去制作各种不同纹样。其基本“语汇”却是简单的线条。利用线条的长、短、曲、直、横、竖、正、斜的差别，作为不同的“单元”，便可通过排列组合而构成各种“二方连续纹样”。以短直线为例，垂直等距排列是栉纹，倾斜同向等距排列是斜线纹，倾斜异向排列是曲折纹，横竖相压成方格纹，斜线相交成菱格纹。压印圆圈纹（或团花、十字花）以及剔刺的点，则作散点排列，即虚实相间。在二方连续之中，如使用两个不同单元，轮换出现，那就成为二元的复合排列，其效果比同一单元的重复更为丰富。（图 15、图 16）

陶器上半部的结构比较复杂，常据其结构特点进行处理，如将器口、颈部、肩腹部各分一区，因肩腹部装饰面大而显眼，可视为重点装饰区。若以 AB 两种二方连续施于其上，则可能有 BAB、ABA、AAB、BBA 等多种不同组合，再加上二方连续中的宽窄疏密，工艺差异，复合排列等因素，从而产生了调和与对



16 耿马出土的陶器上的纹饰



17 宾川白羊村。元谋太墩子出土的陶器上的纹饰

比、统一与多样、单纯与繁缛、有序与无序诸多不同的审美感觉。(图17)抽象的几何纹样并不再现自然物象,但在其纹样构成和排列组合中,却以其节律变化谱成视觉的音乐。甚至颇为罕见的具象纹样,也常被抽象化、纹样化,而与几何纹样保持和谐一致。应该指出的是,装饰与造型的差别,在于它疏离实用功能,直接在观赏目的驱动下进行的创作,带有明显的审美动机。至于有些陶器上出现“信手的刻画而成的记号”^②,是作者留下的标记,还是“表明所有权”,只能志以待考了。

结语

距今约4000~3000年前云南的许多地区已进入新石器时代。由于生产水平有所提高,生活状况得到改善,丰富了主体对外部世界的认识。多样化的工艺代替了单一的石器制作,人们的审美潜能也有了更多的物质载体。尽管地区的发展很不平衡,但也做出了它应有的历史贡献:

——工艺技术。艺术与技术有别,但艺术离不开技术。美术作品都要借助一定的物质载体,因而便需根据其不同的物理属性,采用相应的工艺

技术。如:雕刻研磨石料,改变其形状;糅合陶土塑成泥坯,经高温而改变其物理性能;研磨赤铁矿制成颜料,涂抹成各种图形,等等。工艺技术是长期实践积累而成,是艺术创作中不可或缺的因素。进入青铜时代,世代相承的技术才能得到充分发挥。倒过来说,传统的工艺技术有助于青铜文化的发展:挖取陶土,石料引来了铜矿的开采,陶器烧成的高温诱发出冶炼技术,陶轮为制造优美的青铜器造型提供了可能,雕塑和绘画从新石器文化吸取经验,更是不言而喻的事。

——艺术经验。新的事物往往孕育于旧事物之中,“从零开始”是很困难的。青铜器的造型,多有其根源:空首钺的祖型是双肩石斧,铜釜以及铜鼓是从陶容器演变而成,例子不胜枚举。常见的几何花纹,如水波纹、曲折纹、点纹、栉纹、网纹、锯齿纹、人字纹、叶脉纹、圆圈纹等等,亦是沿用新石器时代的母题。不仅如此,装饰部位的选择、纹样的虚实处理,以及散点和二方连续的排列组合,无不是在传统的基础上,加以充实提高。

——审美规律。在磨制工艺出现之前,很难制造出规整的石器,先民的审美潜求主要表现于对称。其后,由于磨制工艺和制陶术推广,在造

型设计、纹样构成、排列组合中,所体现的审美取向便更加复杂。从其处理整体与局部、单纯与繁缛、调和与对比、刚健与秀美、安定与动感的诸多矛盾中,表明他们关切的不仅是对称原则,而是美学的基本规律——寓多于一。虽然认识的深度和运用的广度还有限,但仍为继后的铜铸艺术积累了有益的审美认识。

云南新石器时代的造型艺术,具有特殊的多样性,其文化渊源和民族由来十分复杂,是很难厘清的难题。这里只能借用云南史学界前辈的研究成果。^②云南的原始美术,是氏羌、百濮、百越三大族群共同创造的。濮(卜)人可能是云南的土著居民,氏羌从西北内地沿横断山脉的河谷而下,越(粤)人自东南沿海溯珠江水系而上,持续向云南涌入,形成住地犬牙交错。在民族的相互碰撞和文化的相互渗透中,终于形成各具民族特色又有区域共性的云南原始美术。

注释

- ① 白明晖:《第四纪冰川调查方法》第六章,地质出版社1981年版。
- ② 李昆声、肖秋:《试论云南新石器时代文化》,载《文物集刊》2辑,文物出版社1980年版。
- ③ 汪宁生:《云南考古》第224页,云南人民出版社1992年版。
- ④ 《南碧桥新石器时代洞穴遗址》(《云南文物》1986年总第16期);《元谋大墩子新石器遗址》(《考古学报》1977年第1期);《云南宾川白羊村遗址》(《考古学报》1981年第3期);《永仁菜园子遗址试掘记略》(《云南文物》1984年总第16期);《放

射性碳素测定年代·一四》(《考古学报》1984年第7期);《玉溪地区文物概论》,载《云南李家山青铜器》第3页,云南人民出版社1995年版。

⑤ 《塘子沟石器遗址发掘报告》,载《保山史前考古》,云南科技出版社1992年版;《云南剑川海门口青铜时代早期遗址》,载《考古》1995年第9期。

⑥ 歌德:《试论德国建筑》。

⑦⑧《元谋大墩子新石器时代遗址》,载《考古学报》1977年第1期。

⑨⑩耿德铭:《施甸陶祖和古代男性生殖器崇拜》,载《保山史前考古》第203页,云南科技出版社1992年版。

⑪耿德铭:《怒江中游新石器时代的双府石器》,载《哀牢文化研究》第133页,云南人民出版社。

⑫张兴永等:《云南江川百万年前旧石器遗存的初步研究》,载《思想战线》1989年第4期。

⑬张兴永、耿德铭:《塘子沟遗址角、牙器研究》,载《云南文物》1989年总第22期。

⑭耿德铭:《保山史前艺术源流》,载《保山史前考古》第196页。

⑮《云南考古》第223页,有此石斧之线图。未见其他报道,其发现时间当在1980~1992年间,具体情况不详。又,耿德铭《哀牢文化研究》第61页曾转录此图。

⑯《个旧倘甸新石器时代遗址调查简报》,载《云南文物》1994年总第39期。

⑰恩格斯:《家庭、私有制和国家的起源》(中译本),人民出版社。

⑱《通海海东贝丘发掘报告》,载《云南文物》1999年总第49期。

⑲《云南马厂和闸心场遗址调查简报》,载《考古》1962年第2期。

⑳《元谋人墩子出土的陶鸡壶》,载《考古学报》1977年第1期;龙川佗城坑子里出土的鸡壶,据《广东东部地区新石器时代遗址》(《考古》1966年第5期)。

㉑《印纹禽尊的踪迹》,载《文物》1981年第11期。

㉒吴金鼎等:《云南苍洱境考古报告》,1942年。

㉓云南史学界的前辈方国瑜、马曜等诸位先生,对此问题均曾付出辛勤的劳动。三大族群之说本于《云南各族古代史略》中《云南各民族的由来和发展——代绪论》。云南人民出版社1978年版。

第三章 多样性的云南古代岩画

Chapter Three The Diverse Rock Murals

云南岩画分布范围广而年代偏晚,但延续时间长,风格多样。在沧源岩画点附近曾发现新石器时代的文化遗存,而且岩画所反映的生产、生活面貌以及岩画的制作技术和表现方法(如保持知觉的恒常性、透见性等),均与儿童绘画、民间绘画相似,带有“童年期”的稚拙趣味。这就表明它们之间可能存在心理机制的共同点,具有艺术发生学的参考价值。而且岩画的有些方法,仍可见于铜铸艺术中,只是后者的表现能力提高得更快。

岩画的时空差别

岩画是制作于悬崖或洞穴的“图画”。它与石器、陶器的区别,是固定在某一位置,属不能移动的文化遗存;与实用器上的纹饰不同之点,在其再现性(或称模拟性)。装饰纹样常为几何形的抽象组合,岩画多是摹写动物和人的形象。“图画”是复合词。“图”是说明,如工程图、地形图;“画”是表现,如人物画、风景画。两者并不完全相同。用“图画”一词,是强调岩画图示法的原始性与一般绘画有别。

岩画因其位置的不同,而有洞穴壁画与悬崖壁画之分。就其制作手段而言,则有刻凿、涂抹、喷绘等方法。它是遍布全球的原始文化遗存,我国主要发现于西北草原和西南的僻远山区。岩画源远流长、内涵丰富,艺术面貌不尽相同,既存

在时空差异,也具有文化的多元倾向。因此应从“画什么、怎样画、为何画”的比较中,去探索其不同的文化内涵和不同的艺术特征。我国的岩画与欧洲的岩画存在明显的差别。

1. 欧洲的岩画多作于洞穴之内,以野生动物作为主要的描绘对象,开存在人的“自我消失”和“面貌隐藏”倾向(图18)。我国的岩画以人物为主,也有相当数量的野生或驯化动物,而且多见于悬崖峭壁之上。

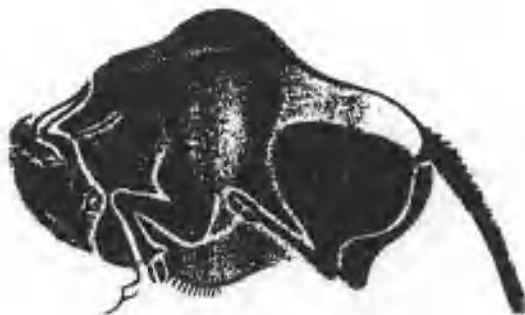
2. 欧洲洞穴壁画年代久远,作于旧石器时代的晚期。我国岩画是新石器时代晚期(或更后)的作品,年代晚得多。它们分别从属于两种不同的考古文化,创作目的和心理机制当然有别。

3. 表现手段也有繁简之分。欧洲洞穴壁画的工具材料相当复杂,能以动物油脂调和颜料并使用调色板。有的还先用尖硬的燧石雕刻出轮廓,然后以“吹管”喷成精美的色彩画。(图19)

4. 中外的岩画虽可统称为写实的,但实际上



18 岩画中的“面貌隐藏倾向”



19 喷绘法制成的彩色野牛

存在风格的差别。欧洲的洞穴壁画，特别是著名的阿尔塔米拉岩洞，其惊人的写实能力，还曾引起人们的疑问：它真是史前文化遗存吗？^①

像阿尔塔米拉岩洞画那种逼真的形象，周详的细部刻画以及捕捉瞬间动态的能力，都远非中国岩画所能企及(图20)。但决不能因此而得出“中不如外”的误判。欧洲岩画的技术成就有其深远



20 跑动着的野猪不是四条腿

的历史根源：1. 从拉斯科岩洞的朴拙到阿尔塔米拉岩洞的娴熟，历时一万多年。长期的创作实践，积累成丰富的艺术经验。2. 冰川期恶劣的生态环境，穴居的猎人为了生存，必须付出艰巨的努力，从而磨练了对动物的敏锐观察力，在记忆中贮存了比较具体的表象。3. 狩猎并非严格意义的“生产”，带有很大的机遇性，因而“以类呼类”的心理动机，滋生出追求肖似的艺术倾向。4. 记忆中的表象，总是概括而模糊的，如果能借助岩石凸凹或裂缝的天然形状，作为“草图”进行修改和补充，便可能得到意外的艺术效果。

概而言之，欧洲史前猎人强烈的生存欲望，在心理上夸大了人类的主观能动性，从而诱发出神秘的类化观念；画得生动逼真的动物形象，具有呼唤其同类的法力。欧洲岩画打上了冰川期猎人文化的历史烙印。我国岩画是游牧文化、农牧文化的共同产物，这是有别于欧洲岩画的根本点。尽管所有的岩画创作，其基础是记忆中的表象。但表象具有双重品格：欧洲史前岩画主要循着表象的具体性倾向，去追求“画”的肖似性；我国岩画顺从表象的抽象性倾向，带来图示法的符号化倾向。“画”有直接向自然索取的“法力”；“图”是人与神灵沟通的媒介，其中贮存的信息更为丰

富（主要是祈求丰稔的潜求）。所以，我国岩画的特征是简洁、朴素、稚拙、天真，有图示化的写意倾向。

但我国岩画也非只具有一种样式。按制作手段有凿刻法和涂抹法之分，按文化形态则有游牧文化、半农半牧、渔捞文化的区别。现分述于下。

1. 西北地区的岩画属于游牧文化类型，分布范围包括内蒙古阴山山脉的狼山地区、贺兰山北麓以及乌兰布尔草原，新疆西北部的霍城、昭苏、特克斯及和田附近皮山县桑株镇昆仑山口，甘肃嘉峪关地区。^②用尖燧石或铁工具，刻于岩石上。题材以动物为主，包括野生的虎、豹、鹿、骆驼、岩羊和驯养的马、羊群、牧羊犬等。其他还有骑射、马车、围猎、械斗、放牧、帐篷以及跳绳、歌舞、拜日等。图形以阴刻的剪影式为主，线画法少见。人物的画法虽较稚拙，但已注意到细节的刻画，如人脸的五官、妇女的衣裙、马的鬃毛等。个别地点还有类似文字的图形。总的看来，作风粗犷，布局松散，但有浓烈的草原地带游牧生活的气息和北方民族的豪迈性格。

2. 西南地区的岩画，属于农牧文化类型，分布于滇、桂、川等省（区）的边远山地。以广西明宁的花山岩画、云南的沧源岩画最为熟知，四川珙县的岩画常与悬棺葬并存，其年代甚晚。^③西南地区的岩画多用涂抹法，绘于临水的峭壁者，因避风雨，常选在崖厦之下。土红色为主。题材以人物最多，动物次之。虽然作风朴实无华，手法单纯（多为影绘法），但有的动物形象颇为生动，地区差别比较明显：广西花山岩画人物多为双手上举，脚站“马步”，有环首刀、“铜鼓”，人骑等，技法较少变化，形象比较单一，并出现少量的汉字。四川珙县岩画已有马厩、牛圈、雨伞、衣裙，人物的五官、手足表现得更为充分，不似花山岩画之粗略。云南的岩画点比较分散，题材和画法较多变化，留在后面详述。

3. 还有一些与上述两类互同互异，而与滨海渔民生活的联系较多者，不宜归属于游牧文化或农牧文化。即：黑龙江海林县牡丹江右岸的岩画^④，使用与西南相似的红色影绘法，但所画的人物、渔舟则与农牧文化异趣；江苏连云港的岩

画虽用刻凿法^①，但全为阴纹线刻。与西北岩画的凝重浑厚有别，所绘的形象更令人迷惘莫测，其中多属藻类等海生植物，更有形似人脸的图形，有人说它是“蜚”。

岩画的确存在明显的时空差别。但它们又具有无可置疑的共性。如：功利动机淹没了审美目的；不是画其所见而是表现其感知；都是排斥个性的群体艺术，等等。

多样化的云南岩画

云南岩画分布于滇西北、滇南、滇东，共14个县，内容和形式较为多样，时间跨距颇长。简述于下。

香格里拉洛吉岩画

洛吉岩画分布于香格里拉与丽江两县的金沙江沿岸。^②1997年发现，计六个点。因多作于露天的崖壁，经雨水冲刷而模糊不清。题材以野生动物为主，其中有两个人物，骑于驴背，画得小而简略。（图21）据摹本来看，作者具有猎人特有的敏锐观察力和使用物质手段的丰富经验；动物的种类特征、形体比例、雌雄区别颇为准确，并能捕捉运动的瞬间姿态；虽以赭红色的勾勒法作为写实手段，但也用双线或两黄夹一红的三线复合，增添其装饰趣味。据原报告说，个别用剪影式画法者，其赭红色略有浓淡之分。



21 香格里拉岩画

漾濞苍山岩画

1994年发现，岩画位于苍山最高的马龙峰西坡。^③画面9米×13米。从色彩的消褪程度来看，制作时间应有先后，分三层。底层色彩暗淡，能辨认者仅有牛群，其中一牛双角内弯；中、上两层互相重叠，但时间差距不大。底层以黄色“五笔画法”，作人物图形10个，并有一手印。中层用土红色，画面图像复杂，被雨水冲刷成两半。左半自上而下，画一牛（？）以绳系于栅栏之内，下为一巨顶六柱的大屋及牛圈，再下有20个较小的拉手舞人，排成五行，其上画有尾饰之巨人，右为手印（图22），此图布局



22 漾濞苍山岩画

完整，主题明确。右半以曲线隔为三区，共有人物三十，畜类二十，果树一，应为丰收庆典，其中似有男女野合者。

福贡县岩画

福贡县岩画有两处。^④画面均不大。

其一，吴符岩画。位于同平乡巧究村东南，为岩洞壁画，有暗红色图形15个，

能辨认者有日、月、鱼、鸟等。

其二,在果科乡腊斯底村,两图。分别画人物、太阳、蛇及“文字”。原为土红色,因烟熏而变黑。

永德县岩画

1990年发现。有两处。^⑤

1. 送吐岩画,画面2.5米×1.5米,距地面1.7米。尚能辨认的图形25个,分三组。一组有人、犬、奔马。马似有鞍、蹬,颇为生动。二组画一站“马步”之人一手提物,另有红色、白色之马各两匹。三组图形散乱,有人、马、“米”字形加方框和其他不明意义的符号。

2. 红岩村岩画,距该村500米处。山腰有一溶洞,作于洞之外侧。画面约6米×10米,图形呈暗红色,漫漶不清,可辨认者有:(1)四个符号及一横线,其下画十人。一兽、同心圆及手印各两个;(2)左边于平涂色块上画人和符号各两个,右边画人和同心圆符号;(3)画“大”字形、“木”字形之人物各一个,另有同心圆符号九个;(4)“大”字和“木”字形的人物各两个,不同形状的符号四个。红岩村岩画简略而“符号化”特甚,与送吐村岩画的奔马风格差别较大。

耿马县岩画

耿马县岩画点也有两处^⑥,1984年发现,距沧源岩画仅15—30千米。分述于下。

1. 小黑江北岸之小芒光岩画。画面仅1平方米,内容有人和动物图形十多个,阴、阳纹手印各一个,均为土红色。

2. 在大芒光乡境内之“大房岩”,画面5米×10米,距地面1.5米。现存土红色图形32个,黑色者7个。内容有蛇、野牛、“犬”等,人物画得比较特别:头饰呈双圆形或双角形,“尾巴”很长,其中头放“光芒”,身有双翅者似为巫师或神祇,风格略似沧源岩画。

沧源县岩画

沧源县岩画点共10处,散布于小黑江和南滚河之间的悬崖峭壁。画面最大的3米×27米,最小的仅0.1米×1米。距地面最高的10米,最低的约2米。10个点的总长度约90多米,现仍可辨认的图形1000多个。其中人物占70%,动物占17%,其他为屋宇、树木、太阳、山坡、

道路、手印,还有少量表意符号和装饰图案。沧源岩画为云南省规模最大,内容最丰富之重要文化遗存。简介于下。

第一点,画面60平方米,图形密集,多达200多个,有人物、畜类、野兽及舞蹈、狩猎、体育技艺等场面。

第二点,画面100平方米,图形100多个,有各种人物、家畜、兽类、村落、道路等,是沧源岩画中布局最为完整,主题较为明显的重要作品。

第三点,画面仅1平方米,以人物图形为主。

第四点,画面20平方米,有人物图形近百个,其他与第一点相近。

第五点,画面20平方米,有树木、屋宇、舞蹈、体育技艺及手印等。崖下发现挖取赤铁矿的痕迹。

第六点,画面50平方米,图形300多个,除常见之人、兽、牛、犬及战斗、舞蹈场面之外,还有一突出其女阴的妇人。

第七点,画面80平方米,图形100多个。除常见的狩猎、舞蹈之外,最引人注意的是“太阳”之内神秘人形。在此画的崖下曾发现新石器。

第八点,画面9平方米,有9个舞蹈之类的人物图形。崖面东侧也发现新石器。

第九点,画面10平方米,可见的有捕蟒、舞蹈、蛇、弓、人及其他零散图形,共49个。

第十点,画于岩洞内壁,画面长10米,有



23 沧源岩画

人和动物图形 12 个。画得很草率。

关于沧源岩画的报道和论著甚多，以汪宁生所著最为详细。^[2](图 23)



24 丘北平远镇大山村岩画

元江它克岩画

岩画位于元江县青龙厂镇它克村之扎营峰，画面 19.5 米 × 3 米。^[3]现存图形 19 个，赭红色。有哺乳类和爬行类动物，人物很有特点：有颈、有尾，并突出其生殖器。该岩画点曾出土打磨石器一件。

石林棹切岩画

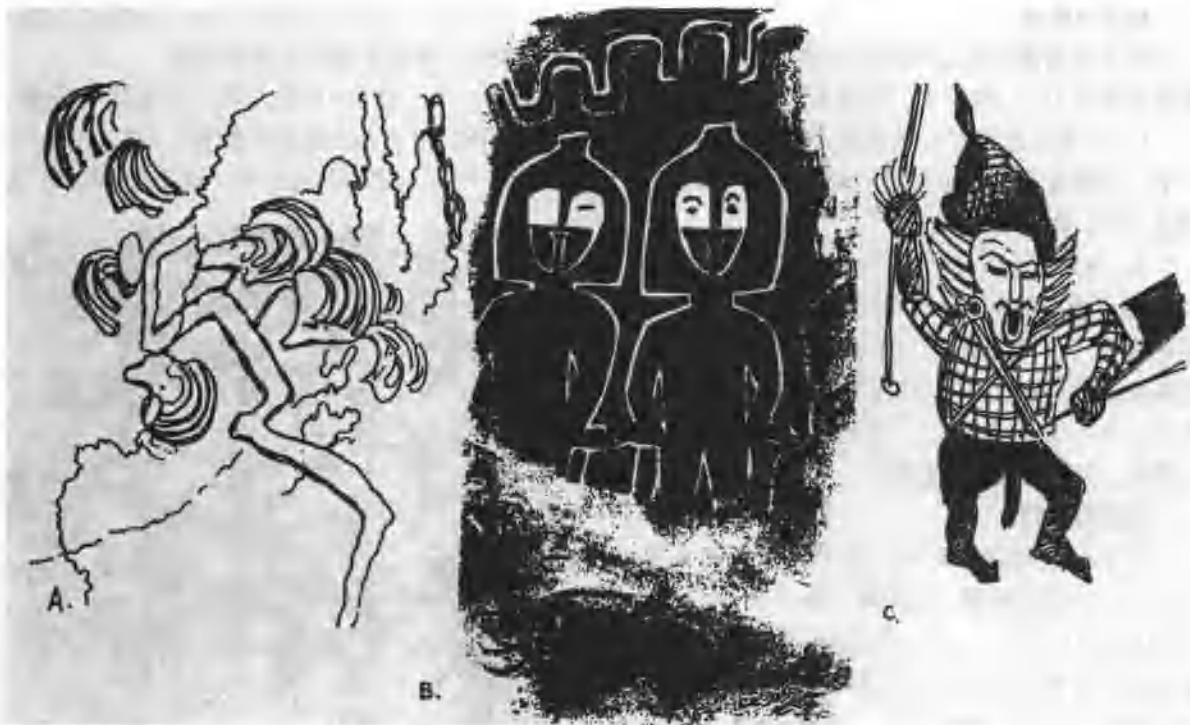
岩画点在棹切寨附近，有两处。^[4]

其一，画于一块 2.5 米 × 5 米岩石上。岩石因长期的雨水冲蚀，形成三道凹槽。左槽画一犬，中槽为一人形，右槽也是人形但其下端有长约 60 厘米的二方连续图案。

其二，画于另一高崖上，可辨认者，人物不少于 6 个，还有一些不明意义的符号和动物之类。

弥勒县岩画^[5]

其一，位于弥勒县巡检司镇独家村东之金子洞坡，画面 11 米 × 2 米，赭红色。可识别者有人物、太阳、星辰等图形 66 个。其下方有古彝文 17 字。字分两行，意译为：左写“炎热的三月骑马至此”，右写“舞天”（疑为画题）。



25 丘北狮子山岩画



26 广南弄卡岩画

其二，在巡检司镇上高甸村东，画行走状的人物 30 多个，只画轮廓不画五官，人高 15 ~ 20 厘米。

丘北县岩画^⑤

其一，位于平远镇大山村（又名小尖山）。画面 22 米 × 8 米，距地面 1.5 米。自左而右画：1. 人骑 7 个，马、人和植物图形 28 个；2. 人骑、动物及方圆不同形状的符号共 21 个；3. 人骑、小动物、各种圆形符号，另一图形略似屋宇，共 28 个；4. 一人骑于马上，前有牵马者；5. 两人骑及一“寨门”；6. 上为一较大之骑马者，下有较小之人也骑马；7. 手执刀、盾之人骑于马上，余为犬、网、禽、兽等，共 18 个图形；8. 图形 18 个，有骑马人及鸡群（图 24）；9. 牵马人 1 个，骑马者 7 个，其中两人执刀、盾。小尖山岩画土红色，以细线的勾勒法为主，粗线及影绘法较少。

其二，位于狮子山彩云洞。洞分两层。下层模糊不清，可识别者仅有神秘的“人形飞鸟”（图 25）、画法简拙的人形、三条写实的游鱼。三者画法迥异，显非同时之作。上层有用三色画的“神像”，披铠甲、着战靴、手执兵器的武士，其间也杂有游鱼、树木……

西畴狮子山岩画

在西畴县蚌谷乡干海子村南之狮子山，绘于距地面 9 米的岩洞内壁，赭红色。^⑥有太阳、月亮、

牛、马、鹿、狗及裸体人物等图形共八十多个。

麻栗坡县岩画

1986 年发现。位于该县磨山小寨之岩腊山。^⑦画面 2 米 × 4 米，以赭红色涂抹法制成。图形 28 个，有蛇、鸟、长尾有角怪兽及性别特征明显的人物，其上端画一“绚形纹”。此图的画法简略，并多用细硬的直线。

广南弄卡岩画

1997 年发现于广南县珠琳镇弄卡村，为崖厦壁画。^⑧土红色，粗线勾勒或影绘法。分三组：

1. 画面 3 米 × 1.6 米。有尾人形、“人形飞鸟”、“马”、河流、提网者、兽类及重圈纹。图形共 18 个。

2. 画面 3 米 × 2.7 米，能辨认的图形大小共 33 个，有骑士、行人、栅栏、兽类及圆圈或桃形圈内的人或神，最奇特的是左上角画一个女阴明显之妇人，拉一长尾“兽”，其背似立有一人。（图 26）

3. 画面 3.6 米 × 4 米，原有图形数量不详，仅识别出一个拉长尾“兽”的妇人，其女阴也极明显，上立之“人”仅用两笔画成。

云南岩画与地理环境

“逝去的人已经沉默，而岩石还会说话。”可是在时光的流逝中，岩石语言变得含糊不清——图形的模糊和语义的不清。语言是历史的产物，既与人的思维能力有关，又和社会发展相适应。在低生产力水平之下，人的生存受到地理条件的制约，生态环境直接影响人的生存方式和与之俱来的心理潜求。岩画并非人间的交际媒体，而是在求生本能的驱动下，与神灵的沟通手段。

因此，解读岩画语义的途径，是由创作的心理机制和产生它的客观条件切入——从岩画赖以发生的地理环境中，走近其创作动机，从而解读其语义。从地图上看，云南岩画大体可分成三组。

一、滇西北组。目前只发现金沙江流域的洛吉岩画、怒江流域的福贡岩画、苍山马龙峰西坡的漾濞岩画，3 处共 9 个岩画点，沿横断山脉北部延伸到南段，属高海拔地区——最高海拔超过 4000 米、最低海拔在 1110 米与 1500 米之间，年

平均温度约为 14°C 。其中,洛吉和福贡的生态条件比较恶劣。

——洛吉岩画人的图形很少,野生动物占90%以上,岩羊尤为多见。从有的动物身上带箭镞、喉有骨钩来看,岩画的主人以射猎为生,处于冬季严寒、夏季暑热的自然环境,磨炼成耐劳的强健体魄、超常的记忆力和敏锐的观察力。这就为满足类化观念的肖似要求提供了必要的条件,也是他们采取细线勾勒法的根本原因。细线更便于刻画动物的局部。箭镞和骨钩象征他们的愿望:凭借猎人的主体意识作用,可能达到射猎成功的目的。说明白一点,就是“画了什么便得到什么”,相当于现代祝词的“心想事成”。这就是猎人们不辞劳苦,于悬崖峭壁制作岩画的动机。岩画是主观能动性的夸大化,认为画“中箭的岩羊”,等于“岩羊中了箭”,两者存在神秘的因果关系。

——怒江流域山高崖陡、水流湍急,福贡的生存条件也很不易。岩画点虽有两处,可惜能辨认的图形不多,提供的信息只有:居住岩洞、捉鸟捕鱼、自然崇拜。其“穴居”有助于我们推断洛吉岩画的主人,也应同俗。因为高寒山区的风雪,不宜于“构木为巢”。

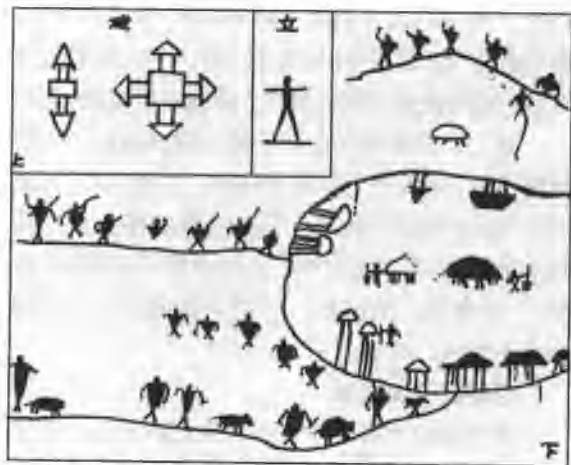
——苍山顶峰终年积雪,但岩画点地处西坡,海拔仅为2000米,年平均温度约 16°C ,很适合园艺和牧业,生态条件比横断山脉好得多。加以地近古代的交通要道,生产、生活水平稍高。从岩画上的六柱大屋,结合图形有多层叠合的情况来看,岩画的主人应在此定居多年,并非“居无常处”者。园艺和畜牧受气候条件的制约更大,人在自然力面前的无奈,成为原始信仰的温床,可能在祖先崇拜的基础上,建成有首领的氏族公社。从图形中有摘果、放牧,以及“报祭”活动中得到了证明。原报告称作《舞蹈图》者,表现的并非一般的跳舞娱神,它使我们想起《新唐书》中“乌蛮别种祖述哀牢”的史影;该图在五排画得很小的舞者上端出现一个“衣着尾”的巨人(哀牢夷衣着尾),巨人旁还有手印。苍山岩画图形比较清晰,布局颇完整,主要是对神的感恩仪式和来年丰稔的祈求。

二、滇西南区。处于横断山脉纵谷的南端,地势较滇西北低。高山的海拔2600~3500米,低谷的海拔450~540米。属亚热带季风气候,年平均温度约 18°C ,雨量充足,是物种多样化地区。岩画点集中于永德、耿马、沧源三县。温湿的气候条件,有利于人类的生殖繁衍。但人口和畜群的增多,便引发了部落之间的利益冲突,于是涌现了指挥战斗的首领;战斗的胜负、农牧业的丰歉、温热气候的“瘴气”,带来了克敌制胜、风调雨顺、人畜平安的心理要求,于是巫师也就应需而生。巫师是最早的“知识分子”,集宗教、医药、历史、艺术等所有脑力劳动于一身,巫师既是人神沟通的使者,岩画便成为向神灵致敬、求佑、感恩、献媚的无声祷告。

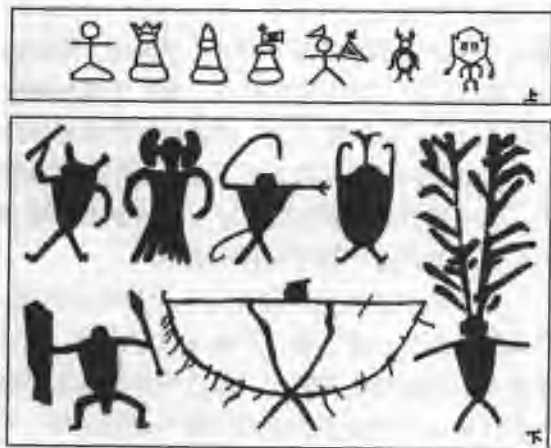
不过由于生存条件的差异,各处岩画所传递的信息略有不同。换言之,“为何而画”决定“画些什么”和“怎样去画”,三个环节互相联系。现以沧源岩画为主,讨论滇西南岩画的特点:

——沧源岩画。以人为主,与人共存的野生动物中,有猴子、蟒蛇、雉鸡、孔雀、大象等,说明沧源属亚热带季风区,气温高、雨量足。当地的古代居民应以锄耕农业为主,牧业为副,狩猎作为补充。他们住于“树屋”和“干栏式”建筑中,从其村落规模和布局推断,其种植业已达到一定的水平,可能已建立了以村社为单位的共同体,村落间有明显的界线。(图27)

——人的图形不仅数量多,而且有性别和大



27 沧源岩画《村落图》中的“三维”与甲骨文的造字法



28 沧源岩画的化装人形与象形文字（东巴文，甲骨文）



29 沧源岩画中的“杂技”和圆圈舞

小之分。还有诸种不同的发饰、耳饰、腰饰等作为族属和身份的标记（图 28）。其中巫师的化装形式最为多样，执盾持矛者应为武士，《战争图》证明部族之间抢掠畜群，争夺土地的武装冲突经常发生。弓箭本是猎具，在战斗中成为远射武器，号角则是集众的信号，又有鼓舞士气的作用。

——生产的丰歉、人畜的安危、战斗的胜败等都是无法预期的，只好求助于神鬼。神是以太阳为代表的天，鬼是以祖先为崇拜对象。生产中的祈年，报祭，战斗中的誓师、祝捷，虽是历史时期才规范化，但其早期形式已见于岩画之中：原始信仰活动，在青铜时代才成为宗教礼仪，以及更后的节庆风俗。拉手舞、圆圈舞，以及所谓“杂技”等（图 29），都是借媚神悦鬼的名义，作为丰收后的娱乐活动，这种风俗的遗存，后来被称

为“乐岁”。至于比较普遍存在的女阴图形，似乎是生殖崇拜的证据。

以上这些便是从岩画中“读出”的语义。

耿马、永德两县与沧源紧邻，岩画的含义基本一致，但画法略存小异，如：耿马大芒光岩画兼用红黑两色，化装人形的尾饰特长；永德送吐岩画有生動的白马，而人的画法却为很省略的符号化，等等。元江县位于滇中湖盆地南端。但因它是一个孤立的岩画点，而且图形少，提供的信息有限，故兼述之：元江县海拔低，谷地属热带稀树干草原，最高气温可达 40℃，岩画给人突出的印象是蛇，可能与地理条件有关。

三、滇东南区。岩画点比较分散，范围包括云贵高原南部、中部的 6 个县份。多属高原岩溶地貌。山多地少，海拔不高，年平均气温约为 16℃，生态环境多样。岩画的内容和形式与滇西南略有差异。将其不同点列举于下：

——广南、麻栗坡两处的岩画，都有很明显的性崇拜倾向，神秘化的人形和长尾双角的怪兽也为他处所罕见；使用更简省的符号化画法。

——西畴岩画有性崇拜和自然崇拜现象：丘北岩画勾勒法与影绘法并用，人物有身份差别，养狗饲鸡，还有抽象化的“人形飞鸟”，既有图案化的三色神像，又有写实的甲土游鱼。内容庞杂，形式多样，时代早晚有别。

——弥勒县岩画虽有原始文化的传统，但古彝文的题记表明其时代较晚。石林岩画描绘了人物的细部，腰间佩刀，并有二方连续图案，时代可能晚于沧源。

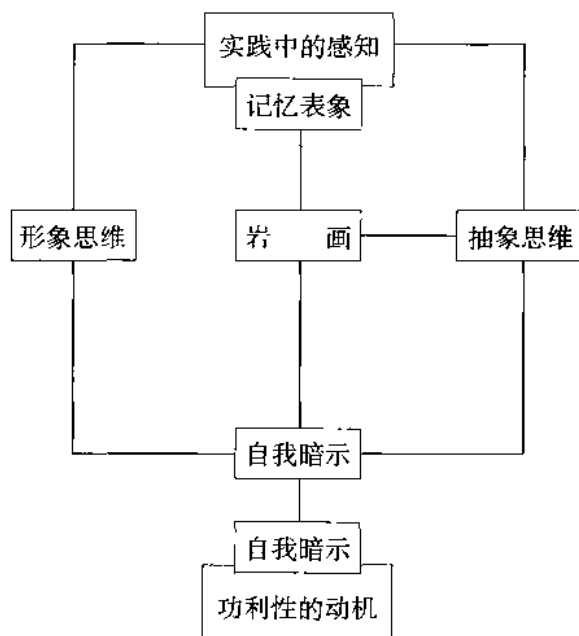
滇东南岩画的内容和风格不一，没有共同特点，表明其地形地貌复杂、文化多元化，时代差距较大。它与滇西南岩画的统一性有别，于滇西北的岩画更为异趣。

岩画艺术的特点

在特定的时空条件制约下，岩画因其生活方式的不同，而具有地域差别。但岩画都存在共同性，与一般的绘画有所差别。一般的绘画凭借长期积累的技术，将典型寓于个别形象之中。岩画

则未受任何成法的约束，在极为自由的表现中，以共相去掩盖个性。形成岩画特点的因素是：1. 特殊的创作心理过程；2. 简陋的物质载体；3. 操作中的具体方法。

创作的心理过程。指作者（巫师）在强烈的功利动机驱使下，直接从知觉中孕育作品的形象，实即画其所知而非画其所见。“所知”就是曾经感知过的事物，在脑中贮存的表象。表象是感性认识和理性认识的中间环节，它既有直观的形象性，又有初步的概括性。^⑧通过具象思维，表象可能创成艺术；通过抽象思维，则即将形成概念。巫师的强烈功利动机，调动记忆力、想象力，并活跃了潜意识，在自我暗示中，将岩画视为可能反作用于现实的意志行为——不属于个人而是群体的意志。为了节省说明文字，将岩画创作中的心理过程，图示于下。

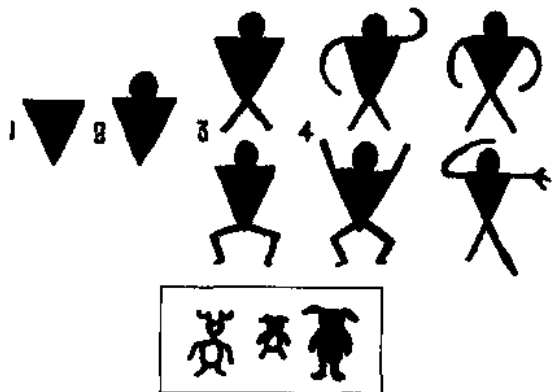


简陋的物质载体。即制作岩画时必不可少的工具材料。云南岩画以涂抹法为主，颜料是赤铁矿粉末，用动物胶或牛血调成糊状（类似现代的广告画颜料）。以手或纤维物为“画具”。颜料调稀了容易流淌，过稠则难以操作——岩石表面粗糙不平，手指每次能蘸的颜料不多，反复多次蘸

色才能积点成线，线条有“欲行不行”的感觉。稍大之块面只好数指并用或以手掌涂抹。简单的点、稚拙的线、缺少变化的面，无法周详刻画物象的细部，只能粗略“画”出概括性的剪影式图形，如沧源岩画那样的人形。至于为何选用赤铁矿，则可能因其色彩与血相近，具有某种神秘魔力，其意义与道士画符用朱砂相类。

具体的作画方法。首先是关于维度的问题。客观物象的存在是三维，而画面只有二维，这一矛盾本应由透视学去解决，但岩画没有也不愿意有透视法，因为知觉的恒常性排斥透视变形，并有强烈的求全性，所以采用异乎寻常的特殊方法——示意性的符号化。石器时代的作品、现代的“原始民族”绘画、民间美术（如剪纸）、儿童绘画等都不依赖绘画技法，以表象为据进行创作，可以说是天然的“无法之法”：

——除香格里拉洛吉岩画较为写实之外，云南的大多数岩画都是从记忆表象出发，具体步骤是将对象分解为若干“因素”，再组合成为整体。（图30）如人形：头部为略近圆形的“点”，无颈、不绘五官；躯干画成三角形或“粗线”；四肢仅以直线表现，手的动作变化较多，但无手指或只画三指，足叉出，少数“站马步”。这种儿童画式的人形，曾见于施甸县狮子山新石器时代遗址的石斧之上，视之为图画虽非错误，但由于表象的初步抽象性，它更接近于第二信号系统的符号。人形是写成古文字的“大”、“文”或“木”，有的报道称之谓四笔画法。在平远大山村岩画中，骑于马背的人，



30 沧源岩画人形的“分解法”和正面律与兽形文字



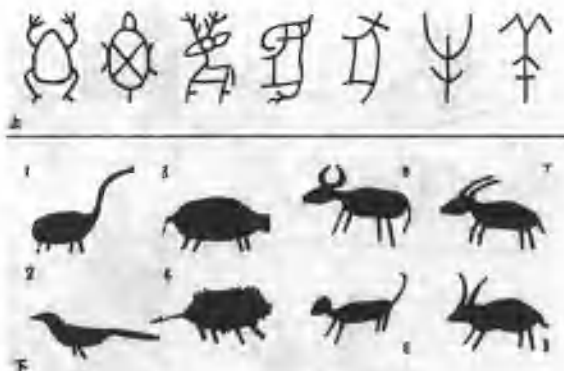
31 从甲骨文“美”字的上半部看岩画的人形头饰

只用两笔，呈十字状。符号化的人形虽不具个性，只存共相，但由于手的不同动作和所执的“道具”，仍能释读出舂米、放牧、射箭、狩猎、摘果、战斗、娱神等等内容。还可从人的种种头饰、耳饰、腰饰、腿饰、尾饰以及极为夸张的女阴、男根中，猜测人物的族属、身份、性别，乃至潜存的审美意识。从古代“文”字、“美”字的许多不同写法中，不难悟出古人类的文身和装饰中，也有爱美的心理成分（图 31）。另外，人脑中贮存的表象，经过主体的加工，还可成为想象表象，画出现实世界所无的事物，这便是岩画上太阳里持弓的“神”、长翅膀的“人”以及人形飞鸟等各种神秘图形的由来。（图 32）

——动物图形在云南岩画中，所占比例仅次于人。无论是驯养还是野生动物，都是人类必不可少的伙伴。动物的画法与人物不同，全为侧像，这是由于拒绝透视



32 沧源岩画中的“太阳神”



33 岩画动物图形的画法

变形而采取的“平面化”方法，即选其最具“求全性”的一个“面”，去代表全体；与人物相反，正面的动物很难显示其全貌。相对而言，动物图形比人物图形更为肖似，能突出其基本特征，如羊角、牛角、鹿角的差别，豪猪与猪鬃毛的不同，以及大象的长鼻、孔雀的尾翎等。其中猴子画得很生动，能表现其尾巴在上坡与下坡时的差别；水牛和峰牛的区别也很准确。但仍没有脱离符号化的倾向，所有动物的足都简化为四根直线，分不清前腿后腿，也没有大腿小腿之别。和人物图形相类，都是“共相”而无个体差别，与象形文字的造字法相同。（图 33）

岩画的符号化倾向。实质是将每个图形当作“单词”，在传递信息时再按“语法”进行组合。这一程序在绘画创作中，称为布局或经营位置，至此便很难避开空间关系了。所谓空间关系是指诸物之间的上与下、左与右、前与后的三维关系。岩画可以拒绝焦点透视，但无法避开远近问题，得找出办法去解决它。小朋友作画时，先于纸之下边划一横线代表“地”，正如甲骨文的立字，画一人立于地上（横线），两侧均用图示法表示空间关系。（图 34）画面只有高宽两维，虽能表示上下、左右的关系，而前后的关系却成了难题。未受专业训练的成年人和儿童采用同一方法，即以画面的高度兼示深度。所以高处之物与远处之物容易混淆，只好把远物画于“地线”之上。不过，地线不限于一横，必要时也可用四方或圆形。甲骨文的城字，以四方形为城墙，四边各画城楼。沧源岩画之“圆圈舞”，“村落图”，均以圆圈为地，人（或屋）立于地上呈正倒斜侧诸种不同形状（参



34 儿童画，岩画，傣族布画（局部）的相似性

见图 27)。将此法称为“俯视法”或“鸟瞰法”，纯属误会。因岩画最根本的特点是画其所知，知觉的求全性不容许任何透视变形，俯视或鸟瞰都是见。事实是：岩画创作时巫师全神贯注，进入半催眠状态，依靠回忆去唤醒“睡眠”中的表象，并不凭借眼之所见。在这种情况下，表象并非简单的“形状记忆”，而是伴随着过去的生活感受，如战斗胜利或狩猎成功的喜悦，祭祀仪式或跳舞娱神的狂热等等。表象在情感的浸润下，超乎艺术审美功能之外的巫术作用，也就悄悄地挤了进来。当巫师如醉如痴置身画中时，便会喃喃自语走向自欺的梦幻境界。情形与小朋友画火车时，嘴巴发出“唧、唧”的汽笛声相似，也和小朋友坐在小凳上“开汽车”的心态相同。

单色无浓淡之分，平面化无透视法，不讲物体大小比例，影绘法不画物象的细部……这些都是表层的认识，只“知其然”。岩画的根本特点在于“画其所知”，肯定一点才能认识分解法的造型、求全性的表现。参与者的心态，这才是“知其所以然”。

非结论的尾语

1. 年代问题。有人说国际上迄今尚无一种可靠的自然科学方法，能用于岩画断代，目前仍得借助于考古学的传统方法。如此说来，问题的关键便在于如何运用考古学方法了。例如将岩画上的所谓“杂技”，与《后汉书》

“倅人献乐及幻人”一事相联系，便未必“科学”，据之断代更难服众。原因是：叠立、抛球、流星球等等，本是适应采集狩猎的需要而产生，因带有显示技能的性质，故演变为后来娱神悦鬼的游戏，其经历与竞渡等相似。简言之，群体性的自娱与文艺团体的表演，所谓“杂技”与能易牛马头的“幻人”，不宜混为一谈。以岩画中所表现的社会形态、生产水平、文化面貌为据，再结合覆盖于岩画之上的“石灰华”所测定的 C_{14} 数据，颜料中的孢粉化石的组合分析以及岩画点出土的新石器时代文化遗存（虽然不多），审慎做出结论，似乎更为可信。目前暂以《中国文物地图集·云南卷》的断代为准，将沧源岩画的上限定在距今 3000 - 2500 年，即与云南青铜文化平行存在的晚期新石器文化。但并非与之类似的岩画，时代都相同。

2. 族属问题。云南自古便是多民族的杂居区，从地理分布和文化面貌来看，以岩画作为与神灵沟通的风俗，并非某一族群所独创。大体说来，香格里拉的岩画以野生动物为主，风格写实，人物的脑后有“辫”，可能与西北方向迁来，“随畜迁徙，无常处”的编发者有关，也许与“昆明蛮”同属氏羌族群。漾濞苍山岩画的主人以园艺、放牧为生，有对“衣着尾”者的祖先崇拜风俗，能否视为后来“祖述哀牢”的乌蛮别种，则尚待更多史料的证实。至于沧源及其附近的岩画，其中颇多与古代铜鼓纹样相似的风俗，如跳圆圈舞、羽冠饰翎、精堂杵歌、持矛执盾的武士、马鞍形屋顶的干栏……其文化面貌与生产水平虽远逊于滇池地区，但其文化传统则与使用铜鼓的濮僚族群相似。或可视为百濮族群远处边境的后进者。由于资料不足，目前能作的模糊认识仅是：滇西北岩画与滇西南岩画分属两个不同的族群，前者与

氏羌有关,其图形更具直观的形象性;后者与百濮集团有关,其图形多有初步的概括性。至于岩画与沧源的布画、佤族的大房子木板画,其相似之点限于共有儿童画的天真,是心理机制上的雷同,不必去作族源关系的猜测。

3. 评价问题。岩画创作是巫师的通灵活动,其功利动机十分明显,到底算不算艺术?实际上,古代从未有过纯审美的艺术,何况人类文明的童年——在艰难困苦的生存条件下,如无生死攸关的严重意义,他们决不会在悬崖峭壁之上,去进行如此“浩大”的工程。虽然没有“纯”审美动机,但巫师创作岩画的形象思维,与现代艺术家的心理机制并无本质的差别,其全神贯注进入角色的狂热则有过而无不及。何况在未有任何技术积累、物质条件如此简陋的条件下,他们利用岩画的可视性特点,去状物、记事、表情、达意,难道不是艺术创造?人类文化的童年,分工很不细密,艺术的物质载体也很贫乏,所以岩画既是传达信息的媒介,又是民族历史、神话传说的载体,祈求丰稔的巫术手段,乃至作为崇拜的对象……审美功能往往隐于多种功能之中。尽管如此,岩画在二维的平面上,表现三维空间的多种探索,在现代的儿童以及一部分成人中仍继续进行,就此而言它还具有艺术发生学的意义^⑧。另外,由于表象的双重性,既可滋生成为艺术,也可能演变成文字。甲骨文、纳西族的东巴文字、四川的巴蜀图语等,为中国书画同源提供一定的证据。事物的发展总是从无到有、自简而繁,逐渐分化,情况与生物学的“进化树”相似。

注释:

- ① [日]鸟居龙藏《人类及人种》,东京新光社昭和六年版。
- ② 《内蒙阴山山脉狼山岩画》,载《文物》1980年第6期;《新疆的石刻艺术》,载《文物参考资料》1950年第8期;《新疆天山南路文物调查》,载《文物参考资料》1954年第10期;《新疆北部的岩画》,载《文物》1962年第7、第8期;《甘肃地区古代少数民族的岩画》,载《文物》1972年第12期。
- ③ 《广西花山岩画资料集》,广西人民出版社1963年版;《人民日报》1965年12月8日报道云南沧源发现岩画,1982年国家文化部文物局发布《沧源发现岩画》的新闻消息;《四川珙县“燧人”悬棺及岩画调查记》,载《文物丛刊》。
- ④ 《黑龙江省牡丹江右岸的古代摩崖壁画》,载《考古》1972年第2期。
- ⑤ 《连云港将军崖岩画》,载《美术丛刊》1984年第26期;《人·董·贝——将军岩画漫笔》,载《文物》1988年第1期。
- ⑥ 《金沙江流域中甸县洛吉河岩画》,载《云南民族学院学报》1999年1期。中甸现称香格里拉。
- ⑦ 《漾濞县苍山岩画调查与探讨》,载《云南文物》1997年第1期。
- ⑧⑨⑩ 国家文物局主编:《中国文物地图集·云南分册》,云南科技出版社2001年版。
- ⑪ 《云南永德岩画》,载《云南文物》1992年第2期。
- ⑫ 《耿马大芒光岩画》,载《云南文物》1984年第11期。
- ⑬ 汪宁生:《云南沧源岩画的发现与研究》,文物出版社1985年版。
- ⑭ 《元江它克岩画》,载《云南文物》1994年第1期。
- ⑮ 《云南省石林新发现古代岩画》,载《文物天地》1982年第5期。
- ⑯ 《平远镇大山村岩画》,载《云南文物》2001年第1期。
- ⑰ 《麻栗坡岩腊山岩画调查记》,载《云南文物》1987年第2期。
- ⑱ 《广南县珠琳镇弄卡岩画调查》,载《云南文物》1998年第2期。
- ⑲ 章志光主编:《心理学》,人民教育出版社1984年版。
- ⑳ 《幼儿绘画与艺术发生学》,载《云南民族学院学报》1996年第1期。



第二篇 云南民族 美术的 鼎盛期

THE HISTORY OF YUNNAN NATIONAL
FINE ARTS

The Prosperous
Period of Yunnan
National Fine Arts

云 南 民 族 美 术 史

◆ 第四章 光彩夺目的滇池青铜艺术

Chapter Four The Splendid Bronze Art of the Dian Kingdom

◆ 第五章 堪称视觉音乐的铜鼓纹饰

Chapter Five Visual Music---The Decorative Patterns on Bronze
Drums

◆ 第六章 滇贮贝器独特的立体饰物

Chapter Six The Three-dimensional Ornaments on the Cowry Con-
tainers

第四章 光彩夺目的滇池青铜艺术

Chapter Four The Splendid Bronze Art of the Dian Kingdom

云南的青铜时代比中原晚得多。但滇池地区出土的青铜器群，却因炉铸精工，风格独特，具有很高的历史价值和艺术价值而被视为云南民族美术史上的第一个高潮。由于石寨山汉墓出土滇王金印，考古学界称之为“滇文化”。以它作为云南青铜文化的典范，从审美视角讨论其写实手法与装饰风格相结合的特征是很必要的。

青铜文化与铜铸艺术

青铜是铜和锡、铅的二元或三元合金。锡可增强铜的硬度，铅能降低熔点加快铜汁的流速，有利于铸造精细的花纹。青铜的使用不仅促进社会生产力的发展，还为文化艺术超越石器时代提供物质保证。但“铜铸艺术”指的仅限于具有较高审美价值的艺术品，而非一般的青铜器。美术史的任务是从铜铸艺术品的形式、内容，以及两者的统一中，去探索其风格特征和审美倾向。具体是从纵向切入，在历时性过程中探索其发展规律，再就创作动机、母题含义、表现手段诸方面，作横向的审视，从而得出综合性的认识。

纵向切入便是按其相对年代，排定序列。如昆明西山王家墩遗址，大理银梭岛遗址，剑川海门口和西湖遗址，虽出土为数不多的小件铜器，但伴出物以石器和陶片为主，极难发现其观赏性。甚至所谓“滇西类型”的青铜文化，也很少装饰成分。（图 35）即使是出土铜器数量颇多的楚雄万家坝墓群，仍是品类少、纹饰简单，连铜鼓也是如此。及至祥云大波那等地古墓，所出铜器的品类渐多，纹饰才略有可观；铜钟上的水禽形象生动，铜棺通体密布花纹，其他还有铜粮仓、“六畜”模型和人骑俑。至此，铜铸艺术才曙光初现。（图 36）滇文化的分布范围甚广，但中心点在滇池周围，以晋宁石寨山、江川李家山、官渡羊甫头等地的古墓群出土的青铜器品类最为齐全，除观赏性的装饰品、礼乐器之外，实用器中也多有造型奇特、纹饰丰富的精品，其达到的艺术水平



35 云龙出土的铜斧纹饰单一



36 祥云出土的铜钟纹饰繁复

远非滇西所能企及。视之为云南铜铸艺术的典范，当不为过。

学术界通常认为云南的铜铸艺术，肇自战国时期，极盛于西汉中后期，至东汉随着滇王的没落而消亡。其过程可能存在一定的规律性：品类由少而多，纹饰从无到有，组合排列自简而繁，表现手法摆脱稚拙而趋于熟练，艺术风格沿质朴而达华茂，本土文化色彩逐渐淡化，与中原趋于一体化。如不揭示其演变规律，就可能仅是出土文物的一本清册。

图像解读和主题含义

社会生产力的发展，促进了滇池地区的历史巨变，具体表现于人与人的关系、人与天的关系、人与物的关系之中：

——贫富分化演变成阶级对立。因侵吞公共财产而致富的氏族长老，变成治人的“君长”，

一贫如洗者沦为治于人的平民或奴隶。私有制推动武装力量的职业化，频繁的掠夺性战争也成为奴隶主获利致富的手段。精良的武器既是战斗中克敌制胜的保证，作为仪仗还具有心理上的威慑力量（如吊人铜矛）。（图 37）

——人天关系的变化使巫师的职能复杂化。原先在同劳共享的群体中，他们用法术在观念中满足“画牛得牛、画鹿得鹿”的心理渴望。奴隶制下的巫师，则既兼有“史”的职责，又是人天交际的中介。而天在观念中，不再全是异己的自然力，它经过人格化之后，便与君长的权力相结合，形成天神崇拜与祖灵崇拜的一体化，从而衍生出诸多繁琐的祭祀礼仪。特别是在“赐滇王王印，复长其民”之后，礼器迅速复杂化，精美化。

——随着权力和财富的增长，王侯的生活日益奢靡，官能享受催生出材质珍贵、工艺精美的装饰品、观赏物。再加上夸耀富贵的虚荣心理和悦神礼仪的借口，将国之大事都物化于滇国的重器之中。

于是出现了专为满足君长需要的作坊。冶铸的专业化、作坊内的能工巧匠、多工序的流水作业，大大地提高铜铸艺术的水平。阶级偏见滋生出贱视劳动的观点，而艺术品的生产具有物质劳动与精神劳动的双重性。因而铜铸艺术的生产，出现了矛盾：精神贵族不屑动手，也缺少应有的技艺，而直接生产艺术品的劳动者，却丧失创作的自由。表现什么和如何表现的统一性被人为地割开，

冶铸作坊的艺术匠师，仅能在命题的限定下进行创作。

尽管如此，在艺术创作的客观规律制约下，长期的艺术实践和师徒承袭，还是积累下丰富的技术经验，留下许多深刻反映时代特征、具有地方色彩的不朽之作。可是，由于历史语境的变迁，时间将它们蒙上一层神秘的面纱，未经解读便很难窥视其底蕴。

人际关系、人天关系既是物化于铜铸艺术之中，解读工作便应从表现什么倒过来，先探索它如何表现和为何表现。举个简单的例子：祥云大波那所出的铜杖（该杖全长 125.5 厘米，体径 1.5 厘米，杖头饰双豹）到底有何用途？（图 38，图 39）说它是“以赐老者的鸠杖”，恐无可能。因“故作鸠杖以扶老”事属后汉，而该杖通体皆铜并不适于“扶老”，何况它出自战国墓中。正确的“读”法必须结合大波那的铜棺及其他随葬品，才能读知：铜粮仓及六畜、人骑（牧童），代表墓主拥有的财产；铜棺、铜鼓、铜葫芦笙，显示死者生前的尊贵身份；铜杖则是权力的象征。富裕加尊贵加权力，等于万家坝和大波那墓随葬品的共同主题。铜棺和铜杖等物，因具有重要的象征意义，而施以相应的纹饰。大波那出土物的纹饰已包括平面的、立体的、抽象的、具体的、写实的、装饰的，以及肖形的等多种不同手法，可视为滇池类型铜铸艺术的前驱。至于铜杖，在“滇王金印”出现之后，其功能渐为观赏目的所排斥，在观赏性的推动下，才出现装饰母题增多的倾向。（图 40）



37 晋宁石寨山出土的吊人铜矛



38 祥云大波那铜棺中出土的铜杖



39 祥云大波那铜棺中出土的铜杖杖头



40 形形色色的各式杖头

滇池地区民族关系复杂，文化渊源多元，铜铸艺术的图像解读难度更大。五十多年来中外学者不乏创见，但歧义迭出，限于学力殊难厘清。试以两器为例：

1. 臂甲。江川李家山所出一器，遍体密布动物花纹。中心位置刻虎豹等猛兽，野猪是其捕杀的对象；狸猫以野鸡等禽类为食物，而公鸡则啄吃小蜥蜴；猴子吓得缩在一角，鱼虾和昆虫的命运可想而知。（图41）臂甲上所画的，学者多释为“食物链”。但臂甲乃防护性兵器，饰以“食物链”应另有含义。如果把“食物链”的图像联系滇人的许多饰有动物相争、涉禽衔鱼、人兽搏斗，以及战斗掳掠的器物来看，作者似乎从自然界弱肉强食的现象中，悟出生物之间互相依存和相克相生的“哲理”，并感知在残酷的斗争中，即使以孤注一掷的勇气去作殊死

的拼搏，其胜负也不可预知。所以，单就臂甲而言，似含有厌胜意义，但统观此类题材，则隐含着“君长”刚柔相克、强能胜弱的心理烙印。这是铜铸艺术的重要主题。

2. 刻纹铜片。“滇国”尚处于前文字的历史阶段，原始岩画的符号作用，仍为铜铸艺术所承袭。巫史合一，并没有因铜铸艺术表现能力的提高而减轻解读的困难。被人视为“图形文字”的石寨山刻纹铜片，“读”起来并不容易。铜片首格的主要图像，画得相当肖似，但却有两种不同读法：或称为雉，或称为雄孔雀。《辞海》第2563和第3375页对雉与孔雀均有附图，而且孔雀在铜铸艺术品中，并非罕见，它的冠翎直立，体形瘦长，足高，特别是尾屏几乎占整体的大半，形态与雉鸟相去甚远。首“字”读雉是开宗明义：雉羽艳丽，肉嫩味美，是古代宴享的佳肴。“执雉相见”的礼物。宗庙之礼必备的祭品，羽翎还是衣冠上的重要饰物……“雉”所传递的信息，唤醒我们过去的相关知识，判断它在铜片中的具体意义（图42，图43）：（1）与它同在的还有玉璧、奴隶、畜类、兽类、货贝等图形，故可排除它与“食物”、“礼品”、“饰物”的联系。（2）结合滇王时期的历史语境，推断铜片所刻的内容，当与重大的典礼有关，从而联想到为数众多、工艺特别精细、情节十分复杂的表现宗庙祭典的“人物屋宇模型”、“扣饰”以及鼓形器、贮贝器盖上复杂的演礼场面，进而得知滇王在受封之后，礼制文化与中原的一体化倾向。



41 铜臂甲及其上的线刻纹样展开图



42 刻纹铜牌上的雄鸡造型



43 滇青铜器中的雌孔雀造型

综合两例来看，滇池地区铜铸艺术的题材虽广，其实中心主题只有两个，而且它们有着内在的因果关系。说来说去，还是超不出“国之大事，在祀与戎”这句陈言。不过主题规定终归要通过具体的视觉形象，而形象思维则要通过铜铸艺术匠师，去观察社会生活，以他们的心灵去体验人生。因此下面的话题便从创作动机和主题规定，转到如何表现的具体问题。

铸造工艺和表现手段

借助于文化人类学的研究成果，可能解读滇人铜铸艺术的创作动机和主题含义。为了节省文字并减少考古学界以外读者的麻烦，试图解于下。



有的作品主题含义相当复杂，可能是“君长”的代理人（巫师）策划的。但抽象的主题规定只有通过工匠的劳动，才能物化为视觉形象。所以，作坊的工匠如何把铜料变成艺术品，才是铜铸艺术创造中的关键性问题。

陶轮在铜器的成型中，仍是必不可少的工具。铸造则依赖两种常用的方法：范铸法工艺比较简单，但留下范缝，而且有错范的可能，它的优点是可以重复使用，铸出若干相同的成品，失蜡法宜于铸造形状复杂、纹饰精细的艺术品，通体浑铸不留范缝。焊接法只是一种补充手段，碾压法或冷锻法则是利用铜料的延伸性。

铜铸艺术的纹饰华茂，多种不同的工艺具有不同的视觉效果。平面花纹常用的有四种方法：1. 刻范铸花的历史最为悠久，在泥范上直接刻花非常方便，但线条有欲行不行的滞滞感，具象纹样还可能带有儿童画的稚趣；2. 圆形或圆柱体的弦纹，借助陶轮的转动，很容易刻成整齐平行线；3. 散点排列的花纹常用模印法，如果是

紧密排列的二方连续则可使用滚印法；4. 阴纹的细线刻花，也称针刻法，实际是在器表上用尖硬的“笔”去作画，要具有较好的“白描”底工。这种方法有时也用以补充范铸法的不足，或帮助圆雕刻画其细部（如眉毛）。

立体饰物，多作为器物的局部构件，但也有独立的观赏品。计有浮雕、镂空、圆雕三种形式。除较大件的铜俑可使用范铸法，小件的立体饰物均为失蜡法。浮雕有厚薄之分。镂空法其实是没有底板的浮雕。从技术角度来看，无论是兵器上小小的立体饰物，还是“人形器足”、“虎形器耳”，以及大型的铜俑，造型都很准确。另有一种工艺相当复杂的三重叠合法，即以几何纹作为底板，其上塑厚浮雕的峰牛，伸出的牛头则是圆雕，最后再在显眼的位置立较大的立牛。典型之作如李家山所出的“铜枕”。此器造型新颖，纹饰繁缛，手法多样，是铜铸艺术中的杰出作品。（图44）

其他还有镶嵌法、鎏金法，或以金银、玉石、玛瑙、琉璃、珊瑚、琥珀等珍贵材料，用多种工

艺复合组成的装饰物或观赏品。鎏金法主要施于高贵身份的人物塑像，黄金制品专为滇王族而制作，如金剑鞘之类。由于小件工艺品的珍贵性质，设计和工艺都十分认真，具有很高的观赏性，是为了满足奴隶主贵族浮华心理和官能享受而制作的。

以上所述的并非全属“物理事实”。并不限于工艺性较强的艺术品，任何形式的艺术都要借助于一定的物质载体；而不同的物质载体，又各有其不同的性能。所以，艺术家的任务首先是熟悉载体的特殊性，并最大限度地发挥它的功能，从而适应创作动机，有效地表现主题规定的内容。随着社会生产力的进步和主题规定的复杂变化，工艺手段也先后有别。

有一个偶然的的机会，笔者在云南省博物馆的库房中，发现一盒未曾登记入册的铜鼓破片（鼓腰和鼓足），经过去锈后，看清在残存的范铸法花纹之上，还有一种针刻法的细花纹。两种不同工艺的叠压，好比墓葬的“打破”关系——上层



44 江川李家山出土的虎噬牛铜枕



45 铜鼓足部的刻纹——虎与飞廉

的阴刻花纹晚于原先的范铸阳纹。两者的工艺、风格、母题、文化内涵，均存在明显的时代先后。因为鼓腰残留的船纹上，隐约残留着划船人半裸的下体，这种花纹与牛纹、舞人纹、翔鹭纹共存于铜鼓之上，它们代表的是滇池地区的原生文化。而鼓腰格内和原先素地的鼓足上，后刻的细花纹，则是“画”法精细的“白描”，有猛虎、飞廉、孔雀、衣着华丽骑于马上的贵族，化装奇特，头上饰有牦牛尾的巫师，以及船上吹笙歌舞娱神的人……而最令人惊奇的是，铜鼓破片的后刻纹样，作风和技法与“刻纹臂甲”、“刻纹铜片”等完全相同。而且臂甲上那个罕见的怪兽（有人“读”为鹿），也见于铜鼓破片的足部与虎同在。此怪兽易学钟先生断为“飞廉”——飞廉是我国南方古代传说中的神兽，或谓之为“凤伯”，“鹿身、头如雀、有角，而蛇尾豹文”。（图45）从飞廉再联想到铜片上雉纹所隐含的文化内涵，再结合滇文化的考古学分类来看，这种针刻法的花纹，所反映的时代特征，即滇王“复长其民”而接受汉式礼仪文化那一时段的历史面貌。换言之，滇池地区铜铸艺术的巅峰，其实是本土文化与中原文化互相融合的结果，视之为走向中华民族文化多元一体的开端，也无不可。

表象贮存与形象思维

明确了铜铸艺术的基本主题规定，下一步

的工作是讨论铸铜作坊的匠师采取什么表现手段去完成创作任务，有效地显示主题内容，并取得惊人的艺术成就。排除炉铸中的体力劳动因素，铜铸艺术和其他造型艺术一样，都是以形象思维为主的脑力劳动。在未有模特儿的写生方法之前，作品的形象都是以记忆中的表象为据，所以，表象的贮存量和明晰度，便直接影响作品的艺术水平。

就个体而言，表象贮存是不能遗传的，它只能在实际生活中，由于观察能力和记忆能力的提高而逐渐积累起来，因此其贮存量和明晰度因人而异。但对群体而言，艺术的创作经验和表现能力，却可能通过承传关系而形成社会的文化遗产，所以在它的哺育下，青铜时代的美术成就远非石器时代所能企及。尽管如此，但从严格的艺术分类来界定，仍应称为实用美术或工艺美术。滇池地区铜铸艺术的主要特征，是写实手法与装饰风格的紧密结合，因此在讨论其创作方法时，也就应该注意到它既兼有绘画和雕塑的再现能力，同时又娴熟装饰艺术的形式规律。换句话说，只能从其写实性与装饰性的统一中，来说明铜铸艺术如何表现主题规定，发挥艺术家的创造性。

艺术的创造性，并非单指高超的镂刻或雕塑工艺，主要是依赖观察力、记忆力，去把贮存的表象明晰化，从而创造出生动的艺术形象。所谓“得心应手”，便是“胸有成竹”和高超手工艺的有机结合。滇池地区的铜铸艺术，虽然也从古老

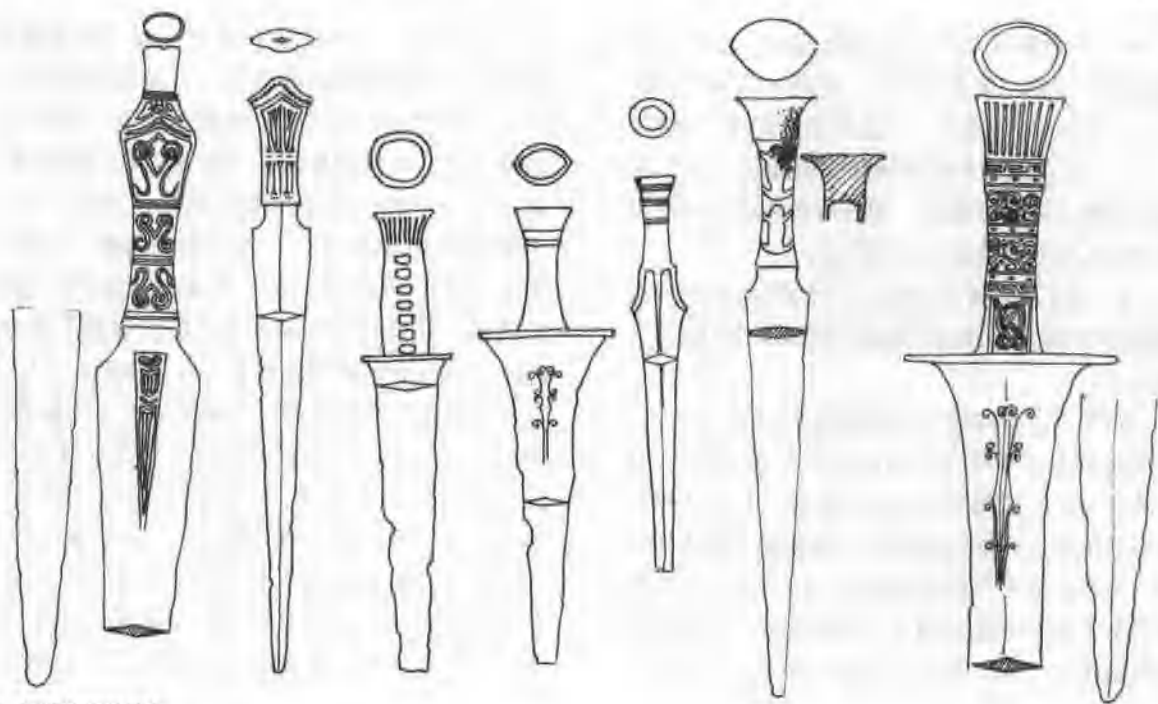
的传统中，承袭了符号化的稚拙手法，但很快便脱掉那不适体的“童年衣裳”，步入了艺术的成年期：能正确处理物体的比例、周详刻画对象的细节，突出动物的不同特征，用二维或三维的形式，把对象表现得淋漓尽致，其中还有不少形神兼备的精品。

常见的有凶猛的虎豹、阴险的豺狼、灵敏的猴子、警惕的兔子、开屏的孔雀、艳丽的雉鸡、阔嘴的鸬鹚、展翅的雄鹰，还有野猪、野牛、岩羊、水獭、鹭鹭，以及鱼虾和昆虫……题材宽广而表现充分，似乎给青铜注入了生命：铜鱼好像刚从水中捞起，张着口喘气，鱼鳞还闪着亮光；壮健的铜牛以其肥厚的肌肉，包裹着刚劲的骨骼。特别是《双牛交合》扣饰，狂热的公牛，前腿使劲地“拥抱”母牛，斜出的头紧贴于母牛背上；母牛则含情地微垂下头，呼吸逼促……这种生动的形象，决非单纯的手艺所能做到，而是艺术家的精细观察力和“移情”作用的结果。

至于象征土地的蛇，并非有意介入牛的“私生活”，只是作者即兴的游戏笔墨。“蛇”是带有多义性的母题，在不同场合，各具不同的含义：有时仅是自然界的一种动物，有时被神化为崇拜

的对象，有时又是衣裳上的装饰或“绣腿”的花纹，甚至被图案化而当成绳子似的编织起来。说它是图腾纯属误会。铜铸艺术的作者，在进行形象思维时，常用它作为装饰母题，以剑茎为例，便有多种不同的处理方法，从最写实的蛇形，经过不同程度的格律化，到完全几何形化的抽象样式。（图46）如果把首环和尾环从中割断，便无从了解蛇形剑茎的演变顺序。举一反三：1. 装饰物的演变常由客观物象的写实手法开始，经过创作主体的加工，逐渐远离其原型而变成抽象化图案；2. 从器物的实用功能来看，它的某些局部结构，往往由于审美目的而逐渐排斥功能性，变为“失效的成体”；3. 从创作过程来看，是从实践中认识视觉形式的规律，形式规律又反过来指导实践，不断地循环下去。形象思维的基础是源于生活的表象贮存，通过记忆力而增强其具体性，再经观察力和想象力的作用，才物化为高于生活的艺术形象。其中作者的想象能力，包括灵感式的即兴发挥，起着催生作用。

综上所述，铜铸艺术的创作，既制约于主题规定，又要遵循“美的规律”，并无碍于主体性的发挥，灵感在限定下依然存在活动的空间。艺



46 蛇茎剑柄的演变

术家还是创造出富有滇池地区乡土色彩的优秀作品。概括地说，滇池地区的铜铸艺术，是现实主义的创作方法与多样化的装饰手段的统一，它不把现实主义禁锢在写实的笼子里，而是以多样化的形式去达成装饰目的。换言之，从写实到装饰是存在颇多不同的环节：

1. 沿用石器时代使用过的肖形法（如鸡尊），把器物处理成某种动物的形象，即将实用功能寓于装饰样式之中，如“鸳鸯铜镇”。

2. 将实用器的某些结构部分，设计成写实的物象以增强其观赏性，如贮贝器的“人形足”、“虎形耳”，又如“铜鼓形的盖纽”则因装饰成分的过度膨胀，而使其变成“失效的成体”。

3. 形象虽然十分写实，但采用类似民间剪纸的对称形式，如“开屏的铜孔雀”、“展翅的鸿雁”以及相向或相背的“铜双兽”。

4. 把形象生动的某种动物，如箐鸡、狐狸、猴子之类，通过有序排列，使之首尾相连，与二方连续的图案相类，例如“群猴扣饰”等。

5. 平面设计的具象纹样，通过外轮廓的整饰化、几何形化、乃至变形而抽象化，即在疏离写实方法的肖似性中装饰化，如蛙或孔雀的诸多变体。

6. 将对称式和双关法结合起来，如对称并列的两个人形，双手皆上举，但两人共用中间的一手，又如“双首蛇”，共用S形的蛇身，等等。

7. 用写实的方法刻铸动物的轮廓，再于轮廓之内填充几何形花纹，如蛙形矛的蛙形虽然写实，但其身上却填满几何形花纹。

8. 将不同类别动物的某些局部随意组合成非现实的“翼虎”，或凭想象而创造出神话化的“飞廉”……

此外，还有多种不同的装饰化手法。但令人惊奇的是出土于江川李家山的“牛虎铜案”，它虽用写实的手法塑造出生动的形象，但由于组合的多层次对比，使写实的牛头及前腿与虚去的背腹、静态的立牛与动态的猛虎、纵立的大牛与横置的小牛等形成虚实相生、动静相应、纵横相错的丰富视觉效果。整体比例虽上大下小，而给人的总印象却是稳重而不呆板。不借助于多余的装

饰手法，巧妙地利用峰牛背脊的曲度，处理成盛祭品的盘形，从而把实用功能寓于审美效果中。虽苦心孤诣而举重若轻，不愧为滇文化中最佳的美术作品。（图47、图48）艺术创作的首要任务，不是模仿客体，而是创造性的构型。要学会将自然素材（如大牛、小牛、小虎）“溶解”之后重新“结晶”，谱写成视觉的旋律。“祭案”的功能要求不同于“动物扣饰”，不宜乱动。应该“忘记”大牛的出于生存本能而与老虎进行殊死地决斗，“化动为静”，造成视觉心理的稳定，它与物理学的机械平衡绝无关系。

时空交换与主题表达

写实与装饰的有机结合，虽是滇池地区铜铸艺术的特点，但仍属形式层次的具体操作，所以作者拥有相对的自由，甚至将审美性压倒实用性，如官渡区羊甫头出土的铜杯（M133：315），其器盖之高、装饰之繁，便是一例。

至于严肃的重大主题，情况就不同得多：因为素材和主题都有严格的规定，如通过演礼仪式，表达对神灵的崇敬；表现战斗的胜利，夸耀滇王的威德……但无论什么题材及事件，都由空间构成、时间构成、情节构成，诸因素集结而成内部紧相联结的整体，它兼有四维时空，而线刻和浮雕只有二维，雕塑也仅有三维空间。如用语言，可描述环境、交代情节，过程完整。而线刻、浮雕和雕塑是凝固的视觉形象，相当于影视镜头的“定格”，或戏曲表演的“亮相”。美术视象的恒定性，决定了观赏者的时间感即运动感，只能在想象和视觉造成的通感中获得。因此，作者的任务便是调动所有表象贮存、知识积累和塑造形象的技能，在命题规定下去取得预期的艺术效果。而命题的记事性必然涉及史实，在巫史合一的语境下，创作构思是非工匠所能独力完成，可能在巫师的提示下，营造事件发生的环境，安排出场的人物和情节，设计“角色”的动作和道具。如果说巫师是“剧本”的创作者，铜铸艺术家便是导演兼演员，他要“进入角色”。继后才是具体的操作，即选定表现形式。由于铜



47 牛虎铜案



48 牛虎铜案与保山铜案相比，一重审美效果，一重实用价值，都不脱离“案”的范围

铸艺术品的出土数量巨大，只能以为为数不多的作品为例进行讨论。

与创作过程的顺序相反，赏析工作是从作品的形象开始，进而探索作者的构思方式，追溯命题规定，并检验其所取得的效果。通过滇人铜铸艺术的概略认识，他们采用的表现方式主要有三种。分述于下：

一、以偏概全，即借助个别图像（平面的、立体的），象征地表现某种主题。这种方式比较简单，省略了过程中的各种细节，一目了然。如江川李家山出土的铜剑，用肖形法，将剑茎处理成化装人形（图 49）；头上顶一铜鼓，圆眼、裂口、獠牙，状极恐怖，右手持刀，左手提“人头”。剑刃近格处，也铸一类似之浮雕人形，但双手上举，足作欲跃状。称此图形为“猎首”，恐不确。

因猎首之俗乃人对人的社会行为，据古代载籍及民族志资料，“出草”时并未装神弄鬼。剑茎人形之狰狞面目，其实是戴着假面具，手提的也是鬼脸壳，而非真的人头。与此相似的还有羊甫头的铜削，柄铸戴面具叠立的两个人（M113:172）；石寨山的铜剑（M13:172）茎部也饰戴鬼脸壳的人形。此类刀剑，从其形制观之断非一般兵器，而是专用于宗教仪式中的法器：

——戴鬼脸壳古称魃头，甲骨文便画成头戴大面具的人形，属驱鬼逐疫仪式的化装。定期举行的驱鬼仪式称“时傩”，汉唐宫廷举行的大傩，仪式隆重，还要跳傩舞。后来，傩舞经过长期的演变，增加了表演成分，便成为民间的傩戏，滇黔现代仍有其子遗。另外，羊甫头的出土物中，还有一种模仿假面具的扣饰（M10:230, M309:16, M373:6），面具在岁月的流逝中，则演变成民间的“吞口”，悬于门首以辟邪消灾。

——戴面具驱鬼的仪式，也见于丧礼。即《周礼·夏官·方相氏》所说：“大丧，先柩，入圻，击四隅，以殴方良”。石寨山 M1:57A 鼓形器，腰部所刻八个手执兵器的半裸人形，为首者戴有络腮胡子的假面具，走于前面。（图 50）情况与《周礼》所记暗合，这种习俗仍在现代的撒尼人（彝族的一支）中留存。他们出殡时，以头戴狮虎面具者作开路神。古今互证，可见旧释此图为“狩猎”，显是误判。

剑茎上的魃首人形，体积虽小，但提供的信息颇多。作为艺术品来看，表现形式与命题规定吻合，功能要求与审美效果一致，创作方法为接受方所认同，达成预期的效果。尽管魃头本身并不“美”，但美并不限于赏心悦目的官能享受。魃头剑茎它满足了命题者驱鬼逐疫祈祥的心理要求，形象的“丑”并不影响内容与形式的统一，所以在艺术上是成功的。“一以当十”，以简单的形象，在缺少辅助手段的情况下完满地表达主题含义，并非易事。但在滇人的铜铸艺术中，大至持伞俑，小至杖头饰，优秀之作并非罕见。不过它的主题含义并不完全相同。如持伞俑衣饰华丽，仪态端庄，神情安详，为的是烘托墓主的尊贵身份；它的“危坐”有别于南越王赵佗“椎结箕踞



49-1



49-2



49-3

49 “猎首”剑全形拓片及剑柄、剑身局部拓片

50 杀人祭柱贮贝器腰部线刻图案展开图



50

以见陆生”，表明滇王已经接受汉王朝的礼仪影响。不过，并非所有的大小作品均具有严肃含义，其中有的母题是多义性的，有的则只出于装饰目的，不可一概而论。

二、线刻或浮雕的画面。单个形象的主题表达常是象征性或带有象征性，解读时要借助于文献资料、民俗调查以及同墓的共存物互证。多形象的画面表现力较强，不仅可以状物、表情，而且具有叙事功能，但也有其局限性——它只是一个静止的二维画面。换句话说，在“讲故事”时，它既要解决三维客体与二维画面的矛盾，又要通过静态去表现运动。铜铸艺术家是如何克服这一困难呢？

——关于维度的矛盾，岩画是从记忆表象出发，所以知觉的恒常性既拒绝透视变形，也不容许前物遮挡后物，严守“求全性”。所以岩画中以高度兼示深度。这种权宜的远近法，在铜铸艺术中虽未绝迹，但随着创作经验的积累和观察力的提高，“画其所见”逐渐代替“画其所知”，以前物遮挡后物的办法，排除了天真的求全性，比较有效地解决远近的距离问题。特别是在浮雕作品中，触觉对视觉的补充，效果尤为明显。

——时空依存关系问题。时间是看不见的“逝者”，只有凭借物象（例如江水）的运动才能感知。画面是凝固的瞬间，是从无数的紧相连接的动象中，“切下”的一个呆场。它的特点是恒常的可视性（或称观景性），只能在静中寓动，即从眼前所知去追回过去并预知未来。艺术创作的形象思维，必须在整个事件的全过程中，选择最有效的瞬间。如达·芬奇《最后的晚餐》，选择了最佳的刹那。不过所谓“接近高潮”的瞬间，并非包医百病的仙丹，重要的是取决于命题的规定。

石寨山出土的“鍍金猓俘扣饰”（M13：109），虽是一件小小的饰物，但对该墓随葬品组合的文化内涵，却颇具“画龙点睛”的作用。（图51）13号墓随葬品的数量，多于出土滇王金印的6号墓，而且品类相近，以兵器为主，并有持伞男铜俑、战争场面、贡纳场面等贮贝器，以及人物屋宇模型和扣饰，等等。据此推测，墓主可能是战功卓著的一代滇王。所谓“猓俘”扣饰的造型语言，正与歌功颂德、炫耀武威的命题要求相符。古代战争是从激励士气“以假诱真”的舞蹈开始，中经两军对阵而进入战斗的高潮，最后胜方大肆掳掠，再以祝捷谢神的仪式而告终。“猓



51 鍍金猓俘扣饰

俘”扣饰表现的其实是凯旋而归的场面：两个全副武装的甲士，手提敌人首级，一前一后押送掠得的畜群和背小孩的妇女。其情景使人想到“马边悬人头，马后载妇女”的诗句。这件作品称为《凯旋》可能更贴切。因为战胜者正昂首阔步，押送战利品踏上归途。情节处于战斗之后、祝捷之前，是掠夺战争中最引为自豪的瞬间。其优点是出场的人物不多，但主题明确，既满足了奴隶主贵族的虚荣心，又打上了早期奴隶社会的时代烙印，“小中见大”。它以甲士、畜群、俘虏的相互遮挡，合理地解决了三维空间的问题。

与战争题材保持内在联系的“狩猎”，并非代表一种行业而进入铜铸艺术的选题范围。在以农业为主的时代，田猎是相当奢侈的“高消费”，鍍金盛服骑于马上的人，不可能为领赏金而去猎虎。猎物的获得不是主要目的，骑射作为统治者必修课程，被制度化，仪式化而一直延存到清代。

就主题含义而言，围猎题材是在赞美贵族的勇敢和机智；从艺术角度来看，善于捕捉“引而未发”的瞬间，紧凑而多变的构图形式，其高度表现能力远非原始岩画所能企及。

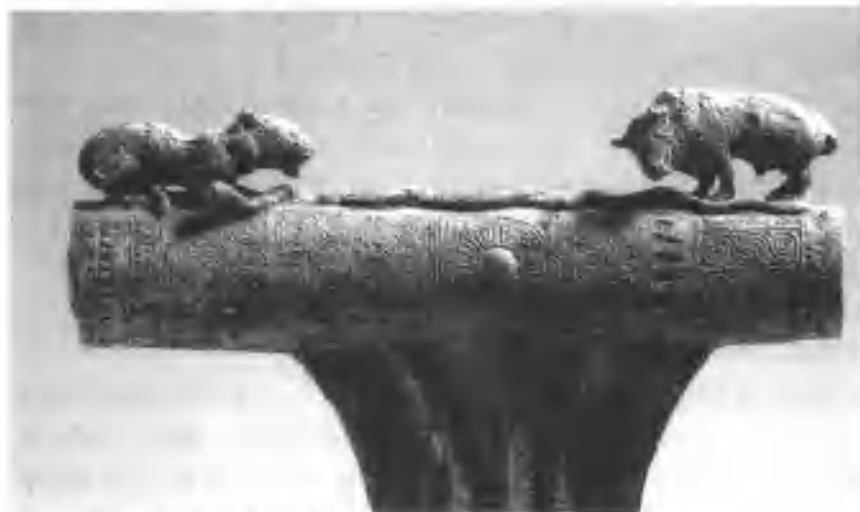
蜀王“以南中为园苑”的说法虽查无实据，但云南生态环境的复杂，物种的多样性，却是不争的事实。动物世界的生存竞争，反映于铜铸艺术中也就不足为奇了。它与北方草原文化的关系可能存在。但就作品的具体处理手法和风格特征来看，则同中有异。相同的是动物搏斗题材和镂空工艺（没有底板的浮雕）；相异的是滇池地区以细致的写实手法去描绘动物的生动形象，而鄂尔多斯青铜器中的虎噬羊铜饰牌，总带有其特殊的装饰趣味。更重要的则是滇人的动物母题作品。不仅用眼和手去进行创作，还注入作者的激情。他们并非冷静的旁观者，而是倾向性明显地把同情和勇气寄托给弱势群体。在丧失话语权的历史情况下，也



52 鄂尔多斯青铜器中的虎噬羊铜饰牌



53 滇文化中的二豹噬猪铜扣饰



54 石寨山出土的虎牛饰釜铜戈及局部

许铜铸艺术家借用动物的弱肉强食，在潜意识中宣泄他们对“悲惨世界”的愤懑。所以作品浸透着悲怆的时代气氛。(图 52、图 53)

人们注意的常是搏斗中的残酷情景，如：野猪背腹受敌下的垂死挣扎，它用力紧咬豹的后腿，绝不松口（李家山 71 号墓出土）；还有虎被践翻落地，腰为牛角戳穿冒出了肠子（石寨山 13 号墓出土）……这类扣饰由于气氛紧张，以及漩涡形构图所造成的动感，很易扣人心弦。但也有例外的情况，一件很不显眼的铜戈（出土于石寨山 12 号墓），它以釜面有组合严密的几何花纹，去衬托饰于釜上两端的虎、牛。猛虎裂开大口露出利齿，微伏，即将跃起前扑；野牛沉着应战，头略倾斜，以其尖硬的犄角迎敌。这是生死搏斗前的瞬间寂静，给观众留下胜负难卜的悬念。(图 54)

无论是动态的构图还是静态的布局，都表明作者的洞察力和理解力，并不亚于现代的动物学家：草食类的躯体不小于肉食类，特别是野牛和野猪，其防御倾向和群攻反应，甚至根深蒂固地存在于家牛和猪的行为上；当它们在无路可逃、无饶可求的困境下，便会本能地作出“生死攸关的反应”，爆发出超常的力量。因此，有些作品出现了夸张的“喜剧”场面，如野猪将猎人咬起离地。动物母题的作品数量多而水平高，感人至深。

三、立体的屋宇人物模型。主要出于石寨山的 3 号、6 号、13 号墓，为数不多，但其意义巨大，应略阐释。这种具有三维的模型，首见于祥云大波那的井干式粮仓。江川李家山也出过两件：一件是“井干式”，与大波那的粮仓形制相近，门开于侧面；另一件是“下栏式”，楼上主室窗口，可见一妇人，下有“圆形墩，上陈物”。石寨山所出三件建筑结构比较复杂，出场人物最多达 34 人，他们处于同一空间，虽有上下、左右、里外、主次的多样空间关系，但各部分之间又保持着紧密的内部联系。因此，处于各个不同位置的人物，也就包含着丰富的信息；尽管他们的行动本有先后的时间差别，但却处在一个共有的大空间中。因而使可能利用我们得知的信息，通过空间存在去判断其历时性过程，即事件的各个细节、经过和人际关系，从而释读“模型”的主题内容。换言之，是由建筑物的结构、功能，它的各个局部之间的设施差别和人物不同服饰、不同“角色”地位、不同动作等综合而认知曾经和正在进行的事件。

实际生活中某一情境的发生，通常是包括角色、事件、场景三个因素。由于“模型”反映的是两千年前的事件，所以释读是在主体的理解能力和记忆贮存的历史知识的互动中进行。石寨山的模型自出土以来，经过两三代学者的艰苦考证，至今虽仍存在歧见，但它们的礼仪主题则是共同

的认识。根据是:

1. 三件模型均出土于随葬品多、有持伞俑、有铜鼓和贮贝器的大墓(包括有“滇王之印”的6号墓),墓主的政治身份极高。

2. 模型只有三面墙,但与话剧舞台反向,背后无墙而有扣齿(残存有木渣),似为置于棺首的饰物,其主题含义当与墓主的政治身份有关。

3. 建筑物的装饰华丽,其结构功能至为明显。即以井干式的内室为主,支配其他的局部,如主室与堂、栏、梯,楼上与楼下的功能,也有明显的差别。

4. 楼上陈设牛头及笙鼓等礼乐器,供饗祭之用的俎豆尊壶以及肉类祭品,应为祭祀演礼的场所。楼下除开作为牲牲的“马”、“牛”、“羊”、“猪”,还有炊具薪火等物,可断为祭祀仪式进行前的准备工作地点。

5. 三个模型虽非完全相同,但其整体与局部之间的功能联系完全一致。故按其不同位置的功能嵌入相应的人物,他们便可各司其职,完成其不同的角色任务:楼下处理牲牲,炊饗祭品,传递上楼;楼上尸主就位,司祭长跪、笙鼓齐鸣……历史性的时间过程,消解于功能的空间分配之中。

概括起来说,模型的中心主题是宗庙祭祀。在祖神崇拜与天神崇拜的结合中,祖神隐含着人格化的天神,并把统治者的祖神延伸为群体的共祖,从而把人间的权力加以神化,用以强化共同体的认同感和凝聚力。“国之大事,在祀与戎”,祀是首要的大事。由于本文谈论的是美术,周详的考证会让文化学、人类学挤掉美术研究。这里只提若干伴出物来和模型互相对证:“房屋模型扣饰”,可以视为简化的宗庙,只有主室中的尸作为象征;迎神的舞者衣着华丽,有后幅,以及其他的各色人物、器皿,都可从同墓的伴出物中得到确证。模型在所有铜铸艺术中,以最严格的再现方法去进行创作,每事每物都有所据,其历史真实性是不容置疑的,但从艺术家的形象思维中,则很留有发挥想象力的余地。才能的表现只好集中于失蜡法工艺的技术发挥,建筑的许多条形构件和细部纹饰,要耗费很大的力气。面“哑

剧”中的角色则只有依凭位置、衣着和动作的“姿态语言”,把信息传递给观众。

滇池地区铜铸艺术的品类多样,内涵丰富,但以人物屋宇模型、杖头饰物、动物搏斗扣饰、细线刻纹铜片,贮贝器的场面塑像和铜鼓纹饰等最具乡土特色。限于篇幅,这里不作详细讨论。

和而不同的审美理想

社会生产力的进步,为美术创作提供了更多的物质载体。除开传统的石器、制陶、岩画,贵金属加工和珠宝玉器、髹漆、木雕,以及建筑装饰等,大大丰富了艺术的品类。但青铜器的高度艺术成就,还与民族交往的扩大和文化交流的深入有关。滇池地区的“劳浸靡莫”,古老的习俗与外来文化——主要是内地的汉式文化,在互相碰撞和互相融合中,诱发质的变化。在“赐滇王印,复长其民”之后,“滇国”已成为益州郡构成部分,滇王也就无法拒绝汉式礼制的渗透。而“礼莫重于祭”。“祭”上则顺于鬼神,外则顺于君长,内则以孝于亲”(《礼记·礼统》)。所以“祭”主要是指宗庙的饗祭,即“屋宇人物模型”所表现的主题。祭祀属于“国之大事”,也为滇池地区汉墓出土诸多礼乐器以及与祭祀活动有关的文物所确证。虽然芦笙、铜鼓、扣饰、贮贝器中,仍保存若干滇人的古俗,也仅表明它与内地文化同中有异。例如:滇人傩礼中魁头和逐疫,便与《礼记·方相氏》的“蒙熊皮、黄金四目”有别。魁之初文,仅像人戴面具之形,并无“四目”;《说文·页部》作𡗗,丑也。所以才有“仲尼之状,面如蒙魑”的说法(《荀子·非相篇》)。其实同中存异或大同小异,才符合文化融合的实际,因细节的小异而否定中华民族文化一体多元的发展态势,是因小失大,未必有益。

艺术是顺应礼仪需要而产生的。滇池本土文化与外来汉式文化的融合,必然反映于铜铸艺术中,从而形成滇池地区古代美术的风格特征。如动物装饰母题,本属青铜器的“共相”,但“滇国”与商周便存在明显的差别:商周的青铜礼器广泛使用动物母题,纹样中的动物常常带有浓厚

的神话色彩，它扮演着族群英雄、图腾始祖，乃至天神的多种角色，因而多为变形的、样式化的几何形构成，形式上具有威严庄重的神秘性和望而生畏的崇高感，人形纹罕见而且处于从属地位。这种情况一直持续到“礼崩乐坏”的春秋战国时期。云南的动物母题从新石器时代的岩画开始，便流露出自由的写实作风，在铜铸艺术中更是从属于人类的畜、猎物、牺牲，或是权力或是财富的象征符号，很少和神秘观念相联系，以再现性的写实手法为主。装饰性虽然很强，但却是寓于再现性中（如“牛虎铜案”）。滇人的“写实”不局限于形态肖似、比例准确的外表再现，而且达到以形写神、形神兼备的境界。“神”，对客体而言，便是动物的神情，就主体来说则指神思，即艺术家的心理感受和想象能力，等等（如“二牛交合扣饰”）。相对而言，滇人的铜铸艺术体积较小，未若商周青铜器之“大气磅礴”，但它“小中见大”充分发挥失蜡法精密铸造的工艺优点。

不过滇池铜铸艺术中丰富的几何花纹，也是令人难以忘怀的。多种多样的几何花纹、复杂的组合排列，使铜鼓纹饰被称为视觉的音乐。它扬弃新石器时代陶纹同一母题的简单重复，代之以纹样的多种变体和对称、复合、轮换、相关、勾连等丰富的组合变化。概而言之，滇池铜铸艺术体现了对“多样统一”原则的深刻理解，并把艺术的形式规律，升华成和而不同的审美观念，把云南古代美术的本土性融入华夏文化之中，成为

祖国文化不可分割的组成部分。

可惜好景不长，从西汉中期至东汉初期的两百年间，多彩的滇文化在错综复杂的阶级矛盾和民族矛盾中，悄然消失。但以铜鼓为代表的滇文化，却以其强大的生命力，波及周围更广泛的地区。那些无名的天才所创造的铜鼓艺术品，经过长达近二千年的地下沉埋之后，终于在人们的心中苏醒。连名字都未能留下的艺术家，你们的辛勤劳动，创造了云南美术史的第一座高峰，功勋不朽！

参考文献

- ①《楚雄万家坝古墓群发掘报告》，载《考古学报》1983年第3期。
- ②《云南祥云大波那铜棺墓清理报告》，载《文物》1964年第12期。
- ③《云南晋宁石寨山古墓群发掘报告》，文物出版社1959年版。
- ④《云南江川李家山古墓群发掘报告》，载《考古学报》1975年第2期。
- ⑤《云南青铜文化论集》，云南人民出版社1991年版。
- ⑥《昆明羊甫头墓地发掘简报》，载《云南文物》2000年第2期。
- ⑦《云南江川李家山青铜器》，云南人民出版社1995年版。
- ⑧《云南青铜器论丛》，文物出版社1981年版。
- ⑨《昆明羊甫头文物精粹》，云南人民出版社2000年版。
- ⑩《云南文明之光·滇王国文物精品集》，中国社会科学出版社2003年版。
- ⑪易学钟：《滇青铜文化三题》，载《云南文物》2003年第3期。

第五章 堪称视觉音乐的铜鼓纹饰

Chapter Five Visual Music---The Decorative Patterns on Bronze Drums

铜鼓是一种青铜铸造的礼乐器，广泛流行于中国南方和东南亚的稻作民族之中。现知最早的铜鼓，出自楚雄万家坝古墓群，时代约为春秋中期。是迄今发现铜鼓中最原始形态。

万家坝的铜鼓状况表明它是阶级分化的历史产物，为氏族部落的长老所独占。除乐器功能之外，铜鼓还有礼器的职能。它既是祭祀中沟通神灵的礼器，又是酋首以及后来的王侯夸示富贵，炫耀权势、分别尊卑的重器。为此，铜鼓的形制因适应其功能的需要向“鼓面渐大，腰曲渐减”的趋向演变。铜鼓的纹饰则随着其占有者的地位上升，沿着从无而有、由少至多、自简到繁的规律发展下去。

造型决定的装饰布局

铜鼓与铜釜同源，但铜釜仍保留“小平底”的原型影响，铜鼓则须进行必要的改造使之适应乐器的功能要求。铜鼓是靠板振动发声的，所以将小平底扩大为鼓面，并减弱腰曲，将原来的敞口改直而为鼓足，再加四耳以便悬击。至此，铜鼓便确定其基本形制：鼓面正圆，鼓身分为三截，比例略多变化，鼓侧有对称的双耳点缀其间，较之铜釜更为美观。（图 55）

如果说铜鼓造型的演变，是制约于乐器的要求，属物理性的，那么，铜鼓装饰艺术则是服务

于礼器的社会职能。纹饰是附着于器表之上，所以，无论装饰布局、纹样组合，都在造型的制约下进行。铜鼓造型由鼓面和鼓身两部分组成，装饰布局也分为两个不同的装饰面，分述于下：

1. 鼓面为正圆形，以太阳纹为中心，用不同的几何纹样绕成有序的同圆心圆布局，为避免单调而采取诸多补充措施。（1）晕圈的纹样排列，以散点、连续、复合、勾连等多种形式，造成不同的节律变化。（2）晕圈分宽窄主次，翔鹭纹为主晕，夹于两排饰带中。（3）由若干几何纹晕圈组合而成的“饰带”，因晕圈数量和纹样排列的不同，形成视觉效果迥异的组合形式，但偏好对称，容



55 楚雄万家坝铜鼓

许破缺,排斥无序倾向。(4)由于主晕圈饰带分区,鼓面实际上已经形成多种分区形式,从而产生多种不同的视觉效果。

2. 鼓身分成明显的胸、腰、足三个不同形状的曲面,胸部外凸,腰部收束,两者的外廓线动向相反,形成明显反差,足部略外扩。整体的感觉是跌宕起伏,节奏分明。布局亦适应造型的要求:(1)鼓胸为膨出的曲面,但它离鼓面最近,甚至可视作鼓面的延伸,所以突出船纹的主晕地位,其下饰以与鼓面一致的横行饰带,保持与鼓面的协调。(2)鼓腰急剧收束,与鼓胸界限分明,因其在装饰面中最大,故上半以直段饰带分成若干格,格内填入不同具象纹样,下半饰以横行饰带,与鼓面遥相呼应。(3)鼓足无纹饰,留下喘息的余地。

鼓耳由早期单纯的悬挂功能,渐被纳入装饰范围。耳有单双之分,曲度呈桥形。纹饰以各种绳辫纹为主,其他还有贯纹、缠纛纹等。

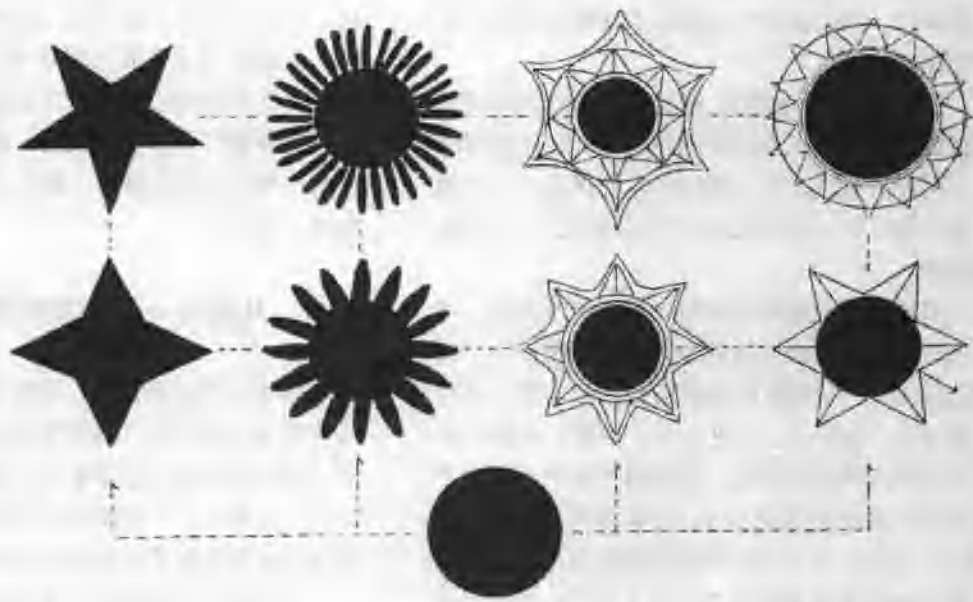
通观全局,铜鼓是以太阳纹、几何花纹构成基本框架,用丰富的具象纹样表达不同的母题内涵。在局部虚实、动静、疏密、刚柔的对比下,整体表现出强烈的节奏感与韵律感,在视觉上与铜鼓的乐器功能保持一致。

太阳纹——铜鼓的中心母题

铜鼓的太阳纹是惟一贯穿铜鼓发展全过程的花纹。太阳乃生命之源,万物之本,是“众神之神”。对于古代南方稻作民族而言,太阳决定了年成的丰稔与否,它是祈年仪式中的基本崇拜对象。靡莫之属,俗信巫鬼,铜鼓具象纹饰所表达的各种饗祭乐舞、献牲赛神的内容无不与之有关。或为歌舞媚悦,或为饗祭贿赂,甚至有“射日”的恫吓。当鼓面正中的顶注法留下的圆饼状疤痕被视为太阳之后,太阳纹就成了铜鼓纹饰永恒的中心母题。

太阳纹的演变是从无到有,自简而繁。它由光体、光芒、芒间纹饰三要素构成。早期的万家坝铜鼓鼓面有的素地无纹饰,有光体者又分为无芒和有芒两种。无芒光体是鼓面最早的花纹,居于中心受击处,对于受击打乐器来说,其实用意非常明显。在完美的圆形鼓面上,光体起到了圆心定点的决定性作用,并带来同心圆式排列组合原则,甚至在一定程度上影响纹样的画法,即带有“适合”的倾向。(图 56)

从无芒光体到有芒光体的演变是在审美要求的驱动下艺术性的探索结果。这种探索使早期万家坝铜鼓的光芒呈现出多样性:数量上多少不等,



56 光体的形成与演变

有四芒、五芒、六芒，甚至三十二芒；形式上有线条画法和块面画法两种。线条画法又分为：单线、双线，粗线、细线，简单画法、复杂画法。块面画法只有一种，即画成实心的三角形，因角度的大小变化，有钝角、锐角之分。两种画法都由刻范铸成，并不规整，颇显稚拙趣味。最初的光芒是用细线画成“三角形”绕于“体”外，三角形较多时，略似葵花。三角形少者，常用双线画成，光芒肥硕。有的还在三角形当中加一横线，类似“个”字。最复杂的是弥渡三岔路鼓，先用单线画三十五个三角形，再围以弦线，其外又以双线画成六个较大三角形，呈钝角。用细线画法的光芒，无论是简单还是复杂，它们都以轻盈的三角形与稳重的实心光体形成对比，较之无芒光体，更加美观。用块面画法的光体，开始芒数较少，只有四到五芒，所以被称为“四芒星体”、“五角芒星”。由于光体和光芒皆为实心，整体感强，显得稳健大方。早期铜鼓中，真正可称为“太阳纹”的，目前所见的只有两面：一是云南省博物馆《铜鼓图录》中的“鼓五”；一是越南的“淞林鼓”。前者有三十二道光芒，后者有十八道光芒，一望即知是太阳纹，但是这两个太阳纹的外围已出现了晕圈的雏形，应属晚期的作品。换言之，太阳纹从无到有，先后经历了圆饼形、葵花形、星形、日光形的发展过程，它的诞生并非直接源于对太阳的崇拜，而是因形状的近似才逐渐与太阳崇拜的观念相联系。

相对于万家坝铜鼓，石寨山铜鼓的太阳纹就显得完备而成熟，不再有无芒光体，它已经图案化。同时并创造出了太阳纹的新的因素——芒间纹饰。体、芒、芒间纹饰，三者构成了一个完整的体系。

石寨山铜鼓鼓面的光体一般略高于鼓面，滇池地区出土的有作半球形的隆起，文献称为“鼓脐隆起如球”。光体直径的长度常长于芒，光芒数量不定，有六芒、八芒、十二芒等，芒数太多或太少以及奇数者罕见。总的看来是从无序走向规范化，除奇数罕见之外，还有渐趋于十二芒的倾向。这或许与十二生肖记岁法有关。光芒的形状除早期尚有线条画法者，大多为实心的锐三角

形。三角形的光芒的变化有两个方面：一是长度，二是边线。芒之长度与体之大小有关，体大则芒短，体小则芒长；芒之长度与芒之多少有关，芒多呈锐角，芒少呈钝角。芒之边线为直线时，呈三角形，其边线为对称的曲线时，则呈花瓣形（但不多见）。

体与芒联合为一之后，各芒之间的三角形空白愈加明显，秦汉以后，均填以“芒间纹饰”。芒间纹饰的出现，标志着太阳纹的成熟。芒间纹饰虽然名目众多，但它却是由一简单纹样演变而来。最早出现的可能是斜线纹，它为了填补芒间空白而在光芒的一边画上同向的平行线，以取得和谐的审美效果。之后，在求得和两边光芒都同向的动机下，又产生了人字纹和叶脉纹。再进一步发展便是将人字纹和从晕圈中借来的同心圆纹相结合，逐渐演变出翎眼纹。在翎眼纹的基础上加一直线，其中再填入点纹，就成为了细致秀美的复合纹样。初期使用的多是平行斜线纹、复线人字纹、羽纹（即叶脉纹），其后是翎眼纹和它的诸多变体，后期因排列组合的不同，形成千变万化的复合纹样。

太阳纹从萌芽至成熟，历时数百载。秦汉之际，体、芒、芒间纹饰三个结构要素才完全具备；体有大小厚薄之分，芒有长短、粗细、曲直的不同，芒间纹饰更是千姿百态，加上三者的组合变化，使单一的太阳纹衍变出多种多样的变体。至此，太阳纹不仅仅是铜鼓不可或缺的装饰母题，对古代南方铜铸艺术都有广泛影响。在滇池区域出土的青铜贮贝器、针线盒、桶形器、圆形扣饰和两广地区的筒形器上，都可见到与之相似的太阳纹。（图57）

几何纹——铜鼓的视觉音符

作为一种祭祀礼器，铜鼓自诞生就与一般器物有着本质的区别，且铜鼓的音乐功能一直保留着，所以音乐的节律感影响了铜鼓艺术的审美倾向——重点在于表现整体的韵律感，几何纹样则成为构筑铜鼓整体性和韵律化的装饰框架。

铜鼓的几何纹样很可能是直接继承自云南新



57 圆形扣饰上的太阳纹

石器时代的陶器花纹。春秋战国时期的铜鼓上，几何纹饰种类不多，变体也少。装饰部位先在腰部及内壁，饰于鼓面者稍晚，其主要纹样种类为：

1. 直线纹。最早出现的为单一垂直线，双线和叉头线后见。水平线又称弦线，有单双之分。垂直线用于鼓腰分格，使其划成若干均匀的格子；弦线则置于格子之下，与分隔线纵横对照。

2. 雷纹。因与甲骨文的雷字相似而名，亦称回纹。在万家坝铜鼓之上，皆作二方连续，由疏密、向背的不同，产生诸多变体。初用于鼓腰分格之下，后用于鼓面光体之外，可视其为晕圈的滥觞。

3. 云纹。作卷云状，以双向者为主，单向者仅一例。双向内卷的并头云纹，俗称如意头，仅施于铜鼓内壁，较晚出。向外卷曲的云纹，只作为纹样的复合组成部分，不单独使用。

4. 网纹。外廓线由若干斜线交叉成菱形，内填网状交叉线。常见两个并列形成镜面对称。有的单体网纹，四角饰以外卷的并头云纹，组合成刚柔相济、娟丽秀美的复合纹样。

5. 人字形纹和羽纹。人字形纹由人字形密集排列而成。羽纹也称叶脉纹，与前者差别在于中间多了一条垂直线作对称轴。这两种纹样都较纤细整齐。

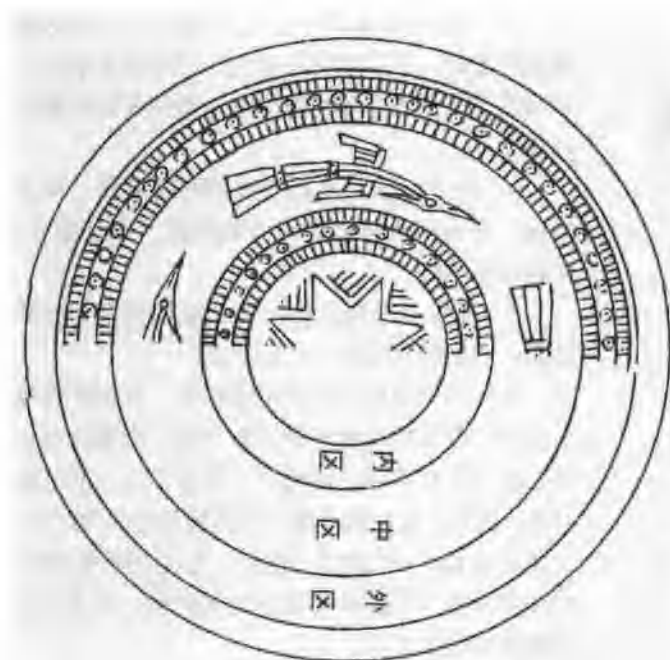
6. 短平行线。垂直密集排列呈篴状，称为栉纹；斜向密集排列者称为斜线纹。栉纹端庄，而斜线纹活泼。

7. 绳纹和小圆点纹。绳纹状如绳索，粗壮结实；点纹如同虚线，轻盈灵秀。

这些几何纹样，均系范铸阳纹。直线使用界尺绘制，弦线凭借陶轮的旋转划出，显得流畅自然；曲线全凭手画，难免有“欲行不行”的稚拙感觉。虽然万家坝铜鼓尚处于铜鼓艺术的“童年”，但是不难看出古代匠人在网纹、云纹上保持对称，在鼓腰分格、在雷纹排列上力求匀称，表达出对铜鼓韵律化的追求。

随着铸造技术的进步，秦汉时期铜鼓几何纹样的画法，较春秋战国时期明显提高。印模法和滚印法的使用，使二方连续图案变成主流，单独纹样退居次要地位。排列方法自简而繁，千姿百态，散点排列渐趋减少，二方连续中，由单一母题的重复发展为复合母题，或两个单元的轮换使用。诸晕圈的组合注意虚实、疏密、刚柔、动静的照应对比，多样统一而饶有趣味。这一时期以石寨山、李家山铜鼓为代表。几何纹样前期主要是同心圆纹、锯齿纹和点纹，其他常见的还有斜线纹、羽纹、网纹、各种平行四边形和菱形的雷纹，后期多用栉纹、接线同心圆纹、交叉斜线纹及折线纹、各种变体的勾连雷纹。石寨山铜鼓的几何纹样的布局排列已经成熟，通过几何纹样的排列组合，将铜鼓的韵律之美表现得淋漓尽致。

鼓面的布局，以几何纹饰带进行划分，基本原则是强调对称而排斥无序倾向。以镜面对称为主，重复对称极少；对称布局在前，对称破缺在后。镜面对称的布局，具象纹样居中，内外两区饰带完全相同，形成“ABA”式；对称破缺又分为两类：一是增减破缺，二是变换破缺。增减破缺是在“ABA”式的基础上，在内区或外区增加或减少一晕。变换破缺是内外两区的晕圈数量相同，但其中又一晕的花纹因变换而造成破缺。此外偶

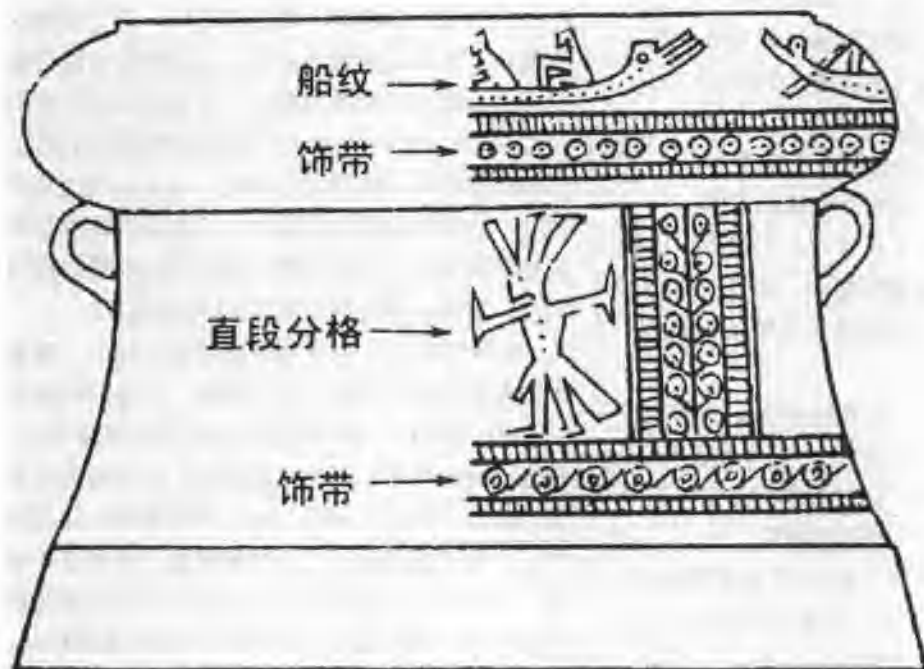


58 铜鼓鼓面的装饰布局及分区方法

有一种完全不对称的布局，内外两区的饰带，不仅花纹有别，而且晕圈数量也不尽相同。(图 58)

鼓身布局的变化主要有二：1. 胸腰两部分饰带的关系。2. 鼓腰分格的繁简和组合方法。先说胸腰的饰带：如胸部的饰带与腰际下端的饰带相同，则为“对称组合”；如上下两饰带中，有一晕圈的花纹和数量有所变化，则为“破缺组合”；如上下两饰带的花纹和数量皆不相同，则为“无序组合”。再说腰际的分格：除早期用简单的斜方格纹、羽纹外，中后期多数采用与鼓面相同或相近似的“直段饰带”。同一时期的鼓腰分隔，只用一种直段饰带者，称为“重复组合”，用两种直段饰带者，称为“轮换组合”。(图 59)

铜鼓几何纹样的对称和平衡，晕圈排列方法的重复和轮换，鼓面布局和分区变化，以及在鼓面分区方法影响下的鼓身的分割等，构成了铜鼓装饰分层次



59 铜鼓鼓胸、鼓腰的装饰布局及分区方法

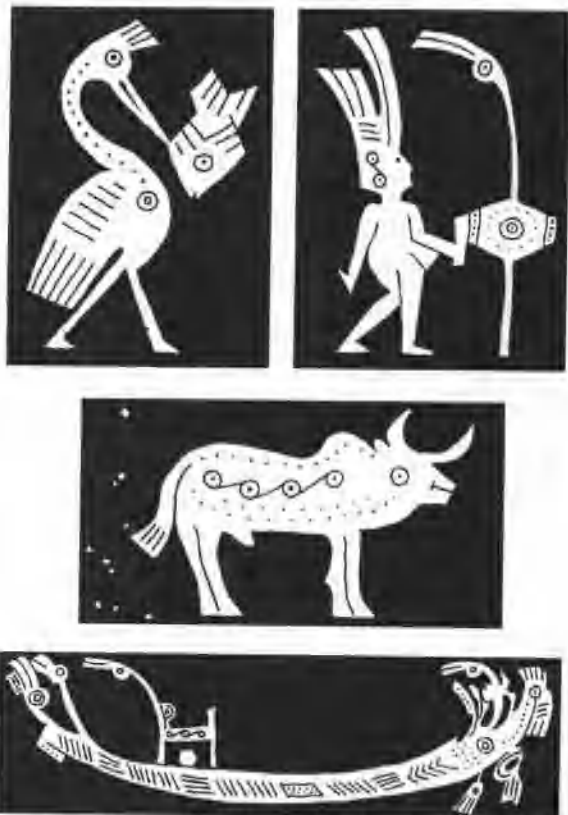
的多样统一。在此后漫长的岁月中，铜鼓装饰虽然有各种不同的“变奏”，但仍保持了令人惊讶的稳定性。

如果说万家坝铜鼓借助内壁花纹体现对称，鼓腰分格表达均匀，从而略具和谐统一的美感，那么石寨山、李家山铜鼓继承前者的成就，不但以丰富的纹样变体去充实铜鼓艺术的语汇，而且通过排列组合、章法布局上的对称和对称破缺去体现“寓多于一”的美学原则，也就是多样统一的原则。铜鼓的几何纹样所表现的不再是呆板的单纯之美，而是一种“有意味的形式”。它通过组合的变化、排列的疏密、纹样的画法，母题的选择，疏离于现实世界而又隐含生命的旋律，它并非静止的、程式化的重复，而是活泼的、生动的，在严守“乐律”的前提下欢畅自由的舞曲。至此，铜鼓的几何纹饰凭借其独有的“音乐感”达到了完美的境界——不再是简单的统一，而是通过变化形成的和谐，恰似由纯粹的单声，一跃为多声部的合奏，显得那样的和谐、完美而又变化万千。

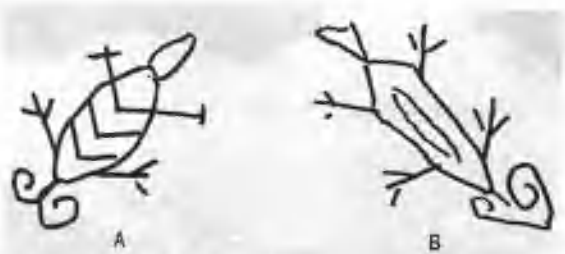
从春秋战国到秦汉时期，铜鼓几何纹样的艺术光彩，不仅没有因传播时间的漫长而黯淡，反因分布空间的扩大而愈加丰富多彩。几何纹样构筑成了铜鼓装饰韵律化的基本框架，还对具象纹样起到了烘云托月的作用，甚至影响了具象纹样的画法：无论是鼓面的栅居、舞人，还是胸部的船纹、桡手以及鼓腰的武士、峰牛等都是以点纹、圆圈纹、同心圆纹、接线纹、斜线纹等作为基本的装饰“语汇”，使具象纹样与几何纹样和谐一致。（图60）此外，作为一种文化现象，铜鼓艺术的几何纹样对当时的贮贝器、铜桶、铜甬及其他兵器中的矛、斧、钺、戚、啄、剑的銎部或茎部的装饰亦产生深刻的影响，乃至波及更广大的地区。

具象纹样构成的观念系统

铜鼓的具象纹样，不仅出于审美的目的，而且还蕴含着深层的母题含义，所以我们在探索其形式规律的同时也应阐释其特定的社会文化内涵。春秋战国时期的早期铜鼓中，仅楚雄万家坝



60 具象纹样的装饰化与几何花纹的关系



61 铜鼓内壁的“四足爬虫纹”

和永胜金官出土的两鼓内壁上有“四足爬虫纹”。（图61）这是铜鼓最先出现的具象纹样，由简单的阳纹画成，线条清晰而画法稚拙，其后爬虫纹逐渐移到鼓腰及鼓面上。从形状判断，应属爬行纲鳄目和蜥蜴亚目中的鼉，也即扬子鳄，俗称猪婆龙。鼉，皮可冒鼓，称鼉鼓，《诗经·大雅·灵台》云：“鼉鼓逢逢。”民间传说鼉能吞云吐雾，故其鸣声可以致雨。《续博物志》云：“鼉欲雨则鸣。”唐代诗人李商隐也有诗句云：“遥望露盘疑是月，远闻鼉鼓欲惊雷。”早期铜鼓内壁的鼉纹，



62 铜鼓腰部的巫师形象(针刻法)



63 铜鼓鼓面的翔鹭纹(阳纹线描法)

当与祈雨的巫术仪式有关。

秦汉之际,铜鼓的具象纹样步入成熟阶段,铸造工艺大幅度地提高。石寨山铜鼓的艺术表现手段比万家坝铜鼓要丰富得多。计有阳纹线描法、阴纹块面画法及阴纹细线描法。分述于下:

1. 阳纹的线描法。是刻范铸花工艺的基本方法,用点和线去摹给物象的形状,但线条有粗细、刚柔之分,画法有写实、装饰之别,所以变体颇多。有的以写实为主,线条流畅,转折处浑圆不见圭角;有的以装饰为主,刻意求工,且在整饬化的轮廓内添绘几何花纹。

2. 阴纹的块面画法。工艺较复杂,描绘对象先经简化处理,视其简化程度与工艺差别又分为两种:

(1) 影绘法。特点是省略物象的细部,将其联成整体(类似剪影形式),只在必不可少的部分(如眼睛)才以点线作为补充手段。图底关系明确,一目了然,给人以鲜明生动的印象。

(2) 装饰法。主要在轮廓之内使用较多的点线,有时由于线条的分割,将整体分成若干小块,类似漏印的雕版和阴刻的剪纸。这种工艺于阴纹中杂有阳纹,但不同于阳纹线描法处是点和线都不高于器表。阴阳纹结合的装饰画法,因点和线的较多运用,强调形式感,使纹样“图案化”并有向抽象化发展的倾向。

3. 针刻法。这种工艺出现的时间较晚,多见于滇池区域。使用坚硬而极尖的工具,以细如发丝的线条周详描绘物象,刻画入微,线条流畅自然,显示出高超的技艺。在铜鼓和鼓形器上,不仅细致地刻画了孔雀、虎豹、鱼虾等动物,而且还生动地描绘了贵族、巫师、化装舞人的形象,流露出对生活的关注。(图62)

此外,这一时期几何纹样的繁茂,强化了铜鼓装饰布局的秩序感,特别是鼓面主晕的和鼓腰分格的定型,更为具有深层含义的具象纹样的出现提供了有利条件。至此,早期铜鼓具象纹样的单一母题遂被多种母题所替代。下面就对秦汉时期铜鼓的主要母题逐一分析如下:

1. 翔鹭纹。(图63)饰于鼓面主晕之内。多为偶数,长喙、冠翎、展翅、尾作扇形。早期仅

四只，逆时针方向排列，后数量渐增，由四鸟的散点排列变为首尾交错的密集排列。同时，主晕由同一母题的简单重复逐渐变成两种母题的AB轮换（如翔鹭与立凫或鹿纹）。翔鹭的画法也是由写实逐步装饰化，有两种基本画法：封闭法，用一根长线画出外廓，再以若干短线去刻画细部，分解法，是将翔鹭分解为几个部分刻画，如鸟身和双翅。翔鹭在鼓面作展翅飞翔状，四鸟循环，静谧中体现出强烈的动感。滇池地区自古多鹭，并有田渔之饶，从长喙善渔的白鹭，引申为“渔利”，可能是此母题的本义，后来普遍化为祈福求利的观念，东汉以后，又衍生出鱼鹭纹、鹭鹭衔鱼纹等。此外，铜鼓上的鸟纹还有鸬鹚、鸛、野鸭……全为涉禽，可见鸟纹与捕鱼的密切关系，可能还与繁育多子的观念有关。

2. 牛纹。(图64) 巨角隆脊，《后汉书·西南夷列传》曾记载永昌郡外产“峰牛”，所指就是这种背脊近颈处有隆起的牛。铜鼓上的牛纹多为封闭式的线描阳纹，少数是影绘法的阴纹。牛纹常见于鼓腰侧的分格之内。当其单独出现时，多与夸耀富贵、追逐财富的心理需求有关。在“滇国”，牛还是一般等价物，故牛纹寓意财富，镂之于铜鼓之上，具有招财进宝的吉祥意义。为了满足奴隶主对财富增长的不断渴求，牛纹还着重表显其夸张的生殖器。当牛纹与其他图案相结合时，多属祭祀用的牺牲。如广南鼓腰部图案中，一牛拴于表柱之下，左右两侧各有一戴羽冠者执斧相对，此牛当为贿赂神灵的牺牲。

3. 船纹。(图65) 船纹是铜鼓胸部的主要母题，少见于腰部，其画法多样，前期为刻范铸花的阳纹线描，不经雕琢；之后渐趋简洁和图案化，只有阳纹和阴纹之别；后期采用阴纹和阴阳纹结合，即阴纹影绘法的船体略加点纹，或阴纹影绘后，在其轮廓之内施以较复杂的几何纹。其母题含义颇多歧见，原始形态是描绘文身、饰翎或羽冠的半裸人物坐于船上作荡桨状，具有浓厚的生活气息。所乘之船颇似渔舟，头尾高翘，上偶栖鸬鹚之属。但石寨山出土的一个残鼓的鼓胸上，留有明显的竞渡情节：狭长的轻舟上乘15人，均着滇人服饰，髻插长翎，船首站一人执桨指挥，



64 铜鼓腰部牛纹的几种不同画法



65 铜鼓胸部的几种不同船纹

其余每两人并坐而划，所表现的内容与现代傣族龙舟竞渡极为相似。这可能是保存下来的时代最早的古代竞渡习俗的作品。时代稍晚的船纹，表现的情节多与祭祀有关。船头饰鸱首，船上有掌舵者，并有人物或击鼓或引弓或执斧及各种道具，船上还放置着用以饗祭的炊具和有关的旌幡表柱等物。竞渡起源于南方江河纵横交错、湖泊星罗棋布之地，是原始时代滨水居民的体育活动之一。后期铜鼓上的船纹应属原始的竞渡习俗与稻作民族最重要的农业祀典相结合的产物，即所谓“龙舟鸱首悦河伯，浮吹枹鼓娱雷神”。

4. 舞人纹。(图66)多施于鼓腰分格之中，立者多而箕坐者少。舞人纹可分为徒手舞与执道具舞两种。徒手舞又称为人舞，《周礼·乐师》注引郑司农说：“人舞无所执，以手为威仪。”铜鼓上的人舞，舞蹈者强调大拇指与另四指的分离，动作以四肢的曲伸为主，较为规范，具有强烈的节奏感。执道具舞又分为文舞和武舞两种。所谓“羽者为文，万者为武”。文舞是手执羽旌及匏笙等乐器而舞，蕴含庆祝胜利的意味；武舞是手执干戚，即盾和斧而舞，具有战前激励士气的作用。在祭赛仪式之中，则有娱神和娱己的双重意义。舞人纹多有化装。文身就是一种古老的永久的化装，其源于原始时代的图腾(Totem)崇拜。所谓“种人皆刻画其身，象龙文”，“断发文身，以象鳞鱼”。除文身外，舞人的化装还包括髻饰长翎、头戴羽冠、衣着尾等。

5. 磨秋纹。(图67)仅见于江川李家山M24:42a铜鼓鼓腰。图案中立一柱，其顶有轴，系以四绳，绳末有环，四人抱环纵跃为戏，磨秋下还缚有一牛。据《黔语》载：“春日立木于野，曰鬼杆，男女旋跃而择偶。”情形与之相近。民族志材料表明，现代的彝族、哈尼族、拉祜族、普米族、傈僳族等少数民族均有在节日打秋千为戏的习俗。磨秋下缚一牛，证明这是属于节祭赛神的活动。在祈年乐岁的节日，通过宗教的文娱活动为少男少女提供社交和择偶的时机。场所，这与中原祀高禘“令会男女”的习俗大同小异。

有一点必须强调，尽管铜鼓上的各个纹样都不尽相同，但它们并非彼此孤立，而是以太阳纹

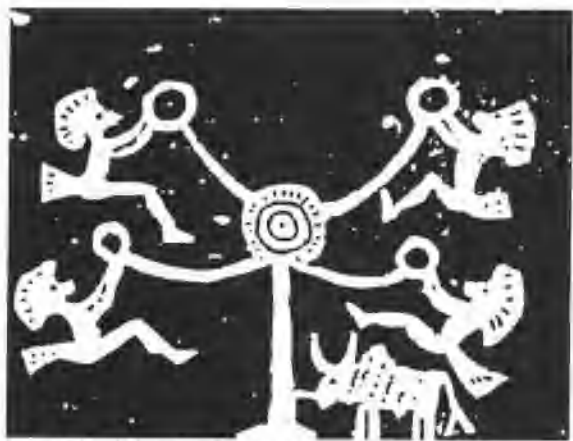


66 铜鼓上各种不同的舞人纹

为中心，构建成一个完整的符号体系。它以古代南方稻作民族期望丰稔的心理潜求为基础，希冀通过巫术的类化作用达成目的。将太阳纹置于鼓面正中，突出其至高无上的地位。峰牛纹、竞渡纹、舞人纹、磨秋纹等，象征着饗祭舞祭的诸多媚神手段，寄望对人格化的神施加影响，使其满足人们的物质要求。鼉纹、鹭纹、蹲蛙、鹭鸶衔鱼纹者作为观念符号，分别代表云雨、孕育、丰产、富足，带有吉祥含义，也蕴含着“心想事成”的动机。

铜鼓艺术辉煌的立体饰物

西汉中晚期，铜鼓平面纹饰发展至极盛，石

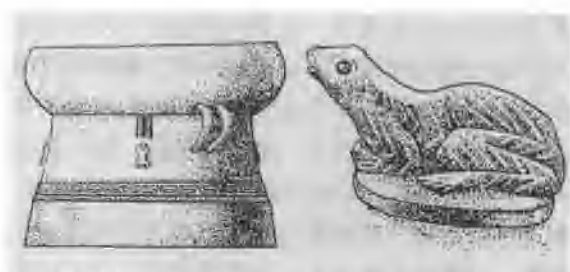


67 江川李家山出土铜鼓腰部的磨秋纹

寨山铜鼓以千姿百态的几何纹样构筑成韵律化的装饰框架，以生动丰富的具象纹样反映古代南方稻作民族特殊的文化风貌，无论是形象的描述能力还是装饰的形式规律都臻于成熟而完美。铜鼓艺术审美观念的探索性对艺术表现手段提出了新的要求。当是时，滇以小邑受汉宠，赐印设郡，荣于一时，兼有田渔之饶，畜产之丰，王侯贵族以豪奢竞相矜夸。铜鼓分尊卑、别贵贱要求也更加强化——铜鼓的立体饰物就应运而生。失蜡法则为精密铸造提供了可能，使立体饰物具有更佳的表现力。

铜鼓的立体饰物具体可分为两种：首先是小圆雕与铜鼓相结合的尝试，早期见于腾冲小钟山所出土的一面铜鼓，而在滇池地区渐趋正式。（图68）这种新的装饰因素在滇池地区的出现，与当地青铜冶铸技术的发达紧密相关，尤其是小动物塑造与装饰，在滇王国时期的兵器、铜壶上已经极为成熟。移植于铜鼓上实属必然，石寨山M10：3号铜鼓的鼓面上就出现了四只逆时针排列的蹲蛙，虽然该鼓纹饰简单，但却开创了鼓面蛙饰的先河。同期李家山出土的一面铜鼓，鼓面正中有一蹲蛙，较为特殊。铜鼓蛙饰的出现当源于稻作民族祈雨的观念。此外，还有在鼓腰侧饰以立体蹲蛙、卧牛、孔雀的情况。

另一种是为歌功颂德、显示富贵而在鼓面上塑造衣饰华贵的舞人、勇武的骑士……其先行形式是踞跪于鼓面上的执伞俑，在石寨山、李家山均有出土，俑高数十厘米，铜鼓仅为其基座。真



68 腾冲小钟山鼓之蹲蛙（鼓侧）与江川“独蛙鼓”上之蹲蛙（鼓面）

正立体饰物的出现是江川李家山出土的三骑士铜鼓。三位顶盔贯甲的骑士，控缰策马，与一头小“峰牛”以逆时针方向排列于鼓面。三骑士形态各异，或仰头，或低首，或远眺，但脸上均洋溢着洋洋自得的神情。与之类似的还有四舞俑铜鼓，表现的是以乐舞媚神悦鬼的仪式。四舞俑面面相相对，服饰舞姿各异。两人梳锥形髻，两人戴尖顶冠，均戴着项链、耳环、手镯、扣饰等物，佩剑而舞。（图69）这些铜鼓确切地说只能称为鼓形器，因为约几十厘米的人物布于鼓面，铜鼓的音乐功能实际上已经丧失殆尽了。铜鼓立体饰物记事性的史书职能为贮贝器大型立体场面雕塑的发展奠定了基础，其后继者则为贮贝器艺术所替代。贮贝器装饰艺术与铜鼓的立体饰物互相影响，又为新型铜鼓立体饰物的诞生提供了可以参照的先导模式，所以秦汉以后，两广地区铜鼓的立体饰物渐趋程式化，小圆雕此后成为了铜鼓漫长的发展过程中不可或缺的组成部分。

结语

铜鼓装饰艺术最大的贡献在于形式服务于内容，两者和谐一致。作为一种青铜铸造的礼乐器，铜鼓的功能决定了形制的变化，造型制约着装饰布局、艺术风格的嬗变，深受纹样画法的影响。由于音乐功能的保留，铜鼓通过丰富的几何纹样的多种组合排列，使整体装饰风格趋于“韵律化”；在稻作民族祈求丰稔的心理潜求下，铜鼓以太阳纹为中心母题，用诸多具象纹样构建成一个完整的观念系统。作为一种特殊的文化载体，铜鼓始终具有容纳新文化的可能性，故千载以来，一直

是中国南方和东南亚稻作民族间特有的一缕文化脉络，在不同时地，演绎出各异的面貌。这也使铜鼓艺术的发展相应地体现出“一元多支”的架构。

铜鼓于春秋时期诞生在滇中、滇西地区，在秦汉之际成熟于滇池地区，但它并非“生于斯、长于斯、老于斯”的乡愿产物，流风之广，在整个向外播迁过程中都可窥见其强大的生命力。越南的玉缕鼓，在鼓面主晕内分组来表现椿杵堂歌、敲击楹鼓等情节化的内容，其类似平面剪影的画法明显受到石寨山铜鼓阴纹影绘法的影响；桂西铜鼓鼓面常见的蹲蛙则与石寨山 M10：3 号铜鼓一脉相承；甚至南朝之后，铜鼓腰侧出现的浮雕式的玉树、螺螄、蚯蚓、小象等饰物，其滥觞期亦可追溯到秦汉之际——石寨山 M1 号墓中出土的鼓形飞鸟四耳器，腰足之侧就铸有四只立体孔雀。腾冲小松山出土的一面铜鼓的腰足之侧亦有

蹲蛙装饰……

从春秋战国的简单稚拙到秦汉之际的洗练流畅，铜鼓艺术从无序走向了有序，最终达成了多层次对称的秩序感，充分体现多样统一的美学原则。通过统一与变化、调和与对比、对称与破缺等手法的交织互补，凝成了铜鼓几乎完美无瑕的整体性。但遗憾之处在于，当铜鼓艺术发展到前所未有的高峰时，因为滇王国政治上的衰微，它失去了继续存在和发展的基础，随着滇王国神秘的消失，辉煌不再，仿佛飘零的鲜花、骤逝的红颜，在其生命最灿烂的一刹那夭折，给我们留下了无尽的怀想。



参考文献

- ①《楚雄万家坝古墓群发掘报告》，载《考古学报》1983年第3期。
- ②《云南晋宁石寨山古遗址及墓葬》，载《考古学报》1956年第1期。
- ③《云南江川李家山古墓群发掘报告》，载《考古学报》1975年第2期。
- ④《云南晋宁石寨山古墓群发掘报告》，文物出版社1959年版。
- ⑤ 李伟卿：《铜鼓及其纹饰》，云南科技出版社2000年版。

69 江川李家山出土的四舞俑铜鼓

第六章 滇贮贝器独特的立体饰物

Chapter Six The Three-dimensional Ornaments on the Cowry Containers

贮贝器和铜鼓,是云南青铜时代最具地方特色的历史文物,不过铜鼓的分布范围甚广,使用民族颇多,而贮贝器仅集中于滇池周围滇王族的墓葬中,其他地方很少出土。^①

贮贝器不仅是研究滇国历史不可缺少的形象资料,也是艺术价值甚高的美术珍品。遗憾的是,迄今国内还缺少有关的专题报告^②,当然也不可能看到贮贝器美术研究的论著。这里就此问题作初步的探索。因贮贝器是滇国特殊的“国之重器”,我们在探讨其艺术价值时无法完全剥离其独具的社会职能,所以在这里也适当地进行了分析。

云南的海贝和贮贝器

贮贝器是为藏贝而铸造的专门容器。没有海贝便不必铸造贮贝器,所以在讨论贮贝器之前,先介绍云南古代墓葬中海贝的出土情况:

1. 1980年发掘的剑川鳌凤山古墓群,两座春秋中期墓,共出土贝47枚。其中81号墓出土43枚,背面均有磨孔,系整齐排列于死者的头颈部。《简报》认为此种磨孔的贝“当属装饰品”。^③

2. 1979~1980年发掘的呈贡天子庙墓群,其41号墓(战国中期)出土贝1500多枚,未磨孔,贮于两个铜提桶中。^④

3. 1972年发掘的江川李家山古墓群,8座一类墓(战国末至西汉初)共出土贝300千克,约11万枚,均未磨孔。多数是成堆置于死者之头顶,每堆约8千枚;17号和21号两墓的贝,则存于筒形贮贝器中,24号墓的贝放在两个相合的铜鼓里。^⑤

4. 1955~1960年,对晋宁石寨山墓群进行过四次发掘^⑥,在50座墓葬中17座出土有贝,共400多千克,约16万枚,皆未磨孔。年代和李家山一类墓相近的14号、15号、16号、17号墓,分盛于筒形贮贝器或铜鼓之中;年代稍晚的墓葬所出之贝,除藏于筒形贮贝器和铜鼓内的外,还放在鼓形贮贝器、异形贮贝器以及少数的竹木质容器中。^⑦

5. 1996年对晋宁石寨山墓群进行第五次发掘。近年对江川李家山古墓群进行的发掘过程中,

都出土有贝。^⑧

上述出土的海贝,多呈椭圆形,背面中部隆起,有黄褐色的圈纹,称环纹货贝,属腹足纲宝贝科,日本人把它叫做“子安贝”。(图70)李家山24号墓,还出土两枚虎斑宝贝。这种贝有黑



70 贮贝器中的环纹货贝

褐色的斑纹,故俗呼之为“虎皮贝”。此外石寨山,李家山还出土了少量货贝,背部中间隆起,两侧低平,壳后两侧突然扩大,形成节状突起,壳有不明带纹、环纹。上述的贝,产于印度洋、大西洋沿岸及中国东南沿海,如西沙群岛、海南岛、台湾等地。云南地处内陆,海贝是从远道输入的珍贵物品。除天然海贝之外,滇文化墓葬中还出土过一些由铜、绿松石、骨等质材仿制的贝,但数量稀少。李家山出土的铜贝上还会镶嵌金,可见

滇人对贝的重视。

从剑川鳌凤山的情况来看,贝因其质地光洁晶莹,而被穿成一串,作为项链或发饰。滇池地区所见的无孔贝,可能是已经具备了价值尺度、交换媒介、贮存职能的货币。因此,逐渐出现各种不同的贮贝器,以满足贮藏贝的需要。

云南出土的青铜贮贝器,见诸记录的计47件。其中桶形器4件(包括桶形虎耳器),细腰筒形器(包括虎耳器)30件、铜鼓形器11件,“异形”器2件,另外,还有多件铜鼓在墓葬中,被当作代用品而放置了贝。^②对出土的贮贝器不再一一描述,列表1以供参考。^③

现根据上述标本,结合田野报告及有关的历史文献,对下面的三个问题,进行初步的探讨,作为下文装饰艺术研究的依据。

一、贮贝器的年代和分期

石寨山13号墓随葬的贮贝器多达5件,伴出物中有3枚无廓的小半两钱。这种钱币是铸于文帝五年(公元前175年)。^④据此,以公元前175年为界,将铸造和使用贮贝器的年代,分为两期:公元前300年至公元前175年是形成期;公元前175年至公元前82年(昭帝始元五年)是全盛期。分述于下:

形成期:呈贡天子庙41号墓所出的5500多枚贝,贮于铜桶中,贝皆未磨孔,数量较剑川鳌凤山多,断为货币似乎符合事实。不过用于贮贝的铜桶尚非专用器,只因其形状颇似水桶,有很大的腹腔便于盛物,故被借用。广州汉墓曾出土相类似的“陶提筒”,盖内有墨书的“藏酒十石”字样^⑤,此提筒(桶)原为盛酒的容器。因此,天子庙41号墓的铜桶,只能算作代用品。但也表明战国中期的云南,已经具有铸造贮贝器的客观需要。

真正的贮贝器,应在战国后期至西汉初期出现。江川李家山和晋宁石寨山两处的早期墓,所出土的贮贝器虽然多达八件,但这种细腰形贮贝器的形制大部比较简朴,属于早期的类型。而且江川18号墓的一个贮贝器(M18-7),内放木纺轮、铜鱼钩,并无贝。另外,还有大量的贝是成堆放在墓中。^⑥由此诸端可见西汉早期,贮贝器的铸

造和使用仍处于形成、发展的阶段。

全盛期:石寨山12座西汉中期的墓葬,出土贮贝器28件,数量上为前期的三倍多,并集中干一些大型墓葬,5号、6号、12号、13号四墓便占出土总数的一半。贮贝器形式多样,计有细腰筒形、虎耳细腰筒形、鼓形、异形。以铜鼓为代用品的情况虽未绝迹,但贮贝器的铸造工艺和装饰水平,有了急剧的提高——无论是镂铸花纹、立体饰物,还是场面铸像,都具有感人的艺术魅力。这表明贮贝器已进入全盛时期。

二、贮贝器形制及来源

贮贝器的形制,首先制约于它的功能要求。所谓功能要求,包括实用功能、审美功能、礼仪功能三个方面。实用功能最基本的是,应有一定容积的腹腔以满足贮贝的要求。其次是保证安全的器盖,以及便于开启、提取的小部件。贮贝器形制的演变规律是:在完善实用功能的过程中,不断提高其审美效果,而审美效果所凭依的内容和形式,又取决于礼仪要求。最后,礼仪要求和审美倾向,甚至取替某些部件的实用功能(参阅表II)。

但无论如何,腹腔容量是贮贝器的起点。因此,最早用以贮贝的容器,除开借用的青铜器皿,还可能使用过木质的,特别是竹质的容器。这种猜测的依据是:1. 江川早期墓中成堆的贝,可能是容器朽毁不存,而被误认为堆放;2. 古代云南盛产“濮竹”,^⑧历来有使用竹器的传统,故青铜器中常有仿照竹器的形状者;3. 石寨山第三次发掘的简报中,提到的盛贝筒状器,虽全朽毁,但土中却留下明显的筒状印痕。竹筒的形状系两端有节而中腰凹束,正好和“细腰筒形”贮贝器同。(图71)

如果上述的推断没有大错,则可假设细腰筒形贮贝器的“祖型”是竹器,即是竹筒的形状加



71 细腰筒形贮贝器的基本形制

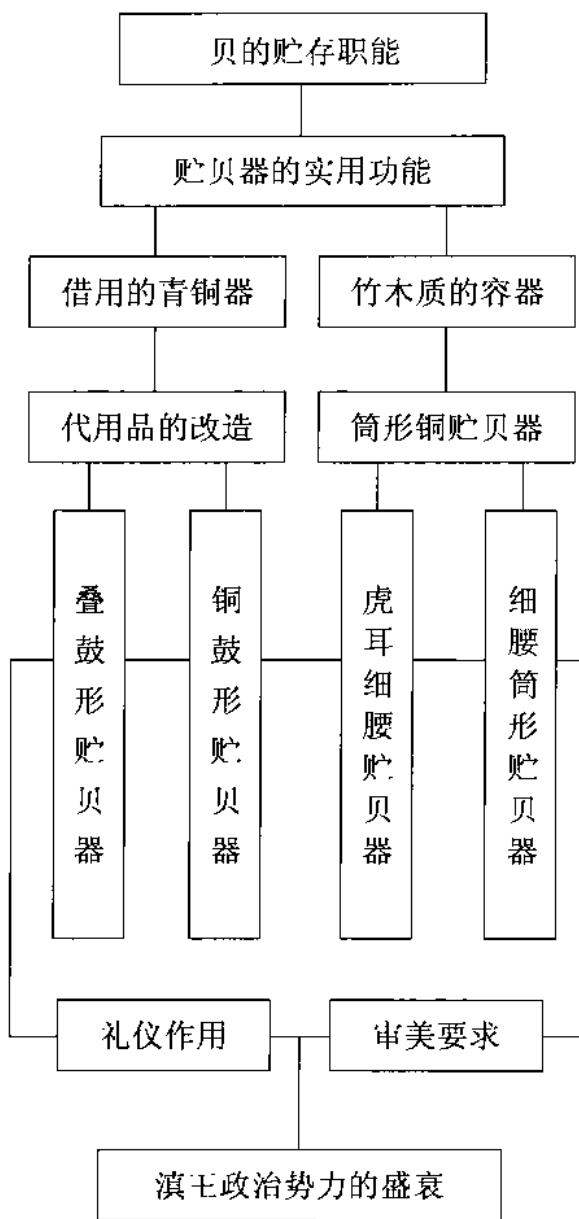
表 I

编号	序号	田野号	类别	器型特征
1	1	呈贡 M41: 100	铜提桶	盖有八芒光体, 身无纹饰
2	2	呈贡 M41: 101	铜提桶	盖有八芒光体; 外三晕; 器身上下各有饰带, 各七晕
3	3	呈贡 M41: 103	铜提桶	盖立五牛 (缺一), 身有船纹, 牛纹作饰带
4	4	江川 M51: 263	虎耳铜提桶型贮贝器	双虎耳, 四足, 盖铸驯马场面
5	5	江川 M22: 21	细腰筒型铜贮贝器	盖有立牛, 一虎三鹿, 三足作人形, 身有花纹两组
6	6	江川 M21: 66	细腰筒型铜贮贝器	盖立一牛, 器身饰锯齿纹, 菱形纹, 双旋纹
7	7	江川 M18: 7	细腰筒型铜贮贝器	盖立一牛, 并饰孔雀衔蛇纹三组, 身无纹饰
8	8	江川 M17: 2	细腰筒型铜贮贝器	盖立五牛, 身铸锯齿纹, 菱形纹, 双旋纹
9	9	晋宁 M6: 7	细腰筒型铜贮贝器	盖立五牛, 底部无足
10	10	晋宁 M11: 7	细腰筒型铜贮贝器	残, 盖有立牛, 小耳, 三足
11	11	晋宁 M15: 6	细腰筒型铜贮贝器	身光素, 盖有光体, 四翔鹭纹及背向锯齿纹, 两晕
12	12	晋宁 M15: 105	细腰筒型铜贮贝器	已残, 器身上段有弦纹, 下段有两晕齿纹夹一晕同心圆
13	13	晋宁 M18: 3	细腰筒型铜贮贝器	残, 盖有立牛, 小耳, 三足
14	14	晋宁 M16: 2	细腰筒型铜贮贝器	残, 器身有梯纹、云纹、三角纹, 变形雷纹, 七晕
15	15	晋宁 M14: 2	细腰筒型铜贮贝器	盖上有独牛, 小耳, 身无纹饰 (原《报告》作虎耳, 误)
16	16	羊甫头?	细腰筒型铜贮贝器	已残, 仅余器身, 三足
17	17	羊甫头 M115: 采 6	细腰筒型铜贮贝器	盖上有独牛, 无耳, 身铸雷纹
18	18	羊甫头 M30: 31	虎耳细腰筒型贮贝器	双虎耳, 三兽足, 盖上有七牛一屋
19	19	晋宁 M71: 133	虎耳细腰筒型贮贝器	双虎耳、四兽足, 盖上有二虎一牛搏斗及树、猴、飞鸟
20	20	晋宁 M7: 17	虎耳细腰筒型贮贝器	双虎耳、三足, 盖上有铜鼓形提纽
21	21	晋宁 M13: 5	虎耳细腰筒型贮贝器	残, 虎耳、三足, 盖上残存三牛
22	22	晋宁 M3: 1	虎耳细腰筒型贮贝器	虎耳三足, 盖立五牛
23	23	晋宁 M11: 4	虎耳细腰筒型贮贝器	虎耳三足, 盖立五牛
24	24	晋宁 M20: 4	虎耳细腰筒型贮贝器	虎耳三足, 盖立五牛

(接上表)

25	25	晋宁 M6: 5	虎耳细腰筒型贮贝器	虎耳三足, 盖上立五牛
26	26	晋宁 M13: 6	虎耳细腰筒型贮贝器	虎耳三足, 盖上立七牛
27	27	晋宁 M19: 13	虎耳细腰筒型贮贝器	虎耳三足, 盖上立七牛
28	28	晋宁 M22: 3	虎耳细腰筒型贮贝器	虎耳三足, 盖上立七牛
29	29	晋宁 M1: 2	虎耳细腰筒型贮贝器	虎耳四足, 盖上立七牛, 身有阴刻虎纹、云纹
30	30	晋宁 M13: 1	虎耳细腰筒型贮贝器	虎耳三足, 盖上立八牛
31	31	晋宁 M17: 1	虎耳细腰筒型贮贝器	虎耳三足, 盖上立八牛
32	32	晋宁 M10: 53	虎耳细腰筒型贮贝器	虎耳三足, 盖上立四牛, 一鎏金骑士居中
33	33	晋宁 M12: 26	虎耳细腰筒型贮贝器	虎耳三足, 盖上为祭祀场面, 共 129 人
34	34	江李 M69: 139	虎耳细腰筒型贮贝器	虎耳三足, 盖铸纺织场面, 器身有弦纹、同心圆纹、三角纹等
35	35	晋宁 M71: 142	铜鼓型贮贝器	叠鼓形, 盖铸狩猎场面, 两鼓腰铸卧鹿、卧牛, 通体密布花纹
36	36	江李 M69: 157	铜鼓型贮贝器	胸部有船纹, 腰刻舞人纹, 盖铸播种祭祀场面, 共 35 人
37	37	晋宁 M1: 3	铜鼓型贮贝器	腰刻犀鸟纹, 腰足间立四飞鸟, 盖铸纺织场面 18 人
38	38	晋宁 M1: 4	铜鼓型贮贝器	腰刻人形八, 盖铸祭祀场面 41 人
39	39	晋宁 M6: 2	铜鼓型贮贝器	鼓形, 有底, 出土时上置持伞俑
40	40	晋宁 M6: 120	铜鼓型贮贝器	残, 上置持伞俑
41	41	晋宁 M12: 1	铜鼓型贮贝器	鼓形, 倒置, 双盖, 内盖有小孔, 盖、身均铸图案
42	42	晋宁 M12: 2	铜鼓型贮贝器	略同上鼓, 但只有一盖, 图像情节与上器不同
43	43	晋宁 M6: 1	铜鼓型贮贝器	叠鼓形, 盖铸战争场面 22 人
44	44	晋宁 M13: 2	铜鼓型贮贝器	叠鼓形, 但上鼓残失, 下鼓环立贡纳场面 21 人
45	45	晋宁 M20: 1	铜鼓型贮贝器	有底有盖, 盖铸祭祀场面 32 人
46	46	晋宁 M18: 2	异型贮贝器	形似针线盒, 七牛锥形顶四足
47	47	晋宁 M13: 356	异型贮贝器	洗形, 附三足架, 盖铸战争场面

表 II



铜鼓的纹饰。至于铜鼓形贮贝器的来源，则不言而喻。铜鼓的借用和改造，诱发出仿造的“鼓形贮贝器”。至于所谓异形贮贝器，实际只是借替物，不必另分一类。

三、贮贝器盛衰的历史原因

贮贝器的兴盛衰落，和滇王的政治命运紧密联系。贮贝器的繁荣时间并不长，大概是自公元前 175 年至公元前 82 年。据《史记》、《汉书》

的记载，滇王是南夷的“大君长”。滇是“椎结、耕田、有邑聚”的部落。他们与邻近的劳浸、靡莫结成部落联盟（“同姓相扶”）。滇池周围土地肥美，“有盐池田渔之饶，金银畜产之富”，生产比较发达。在秦通五尺道的前后，和巴蜀建立了经济上的联系，奴隶主们在贩卖“僇僇”和畜产中，得到了丰硕的收益。元封二年（公元前 109 年）汉朝击灭劳浸、靡莫，发兵临滇。滇王降，汉置益州郡，并赐金印使滇王“复长其民”。同时，由于汉族移民的南下，滇池地区的生产力颇有发展——蜀郡制造的铁器逐渐传入，手工业、畜牧业和农业的分离，促进了交换关系的频繁，出现“入俗豪伙，居官者富及累世”的局面^⑤，反映在葬俗上便是统治阶级的厚葬风气。

贮贝器的日益华美，与厚葬不无关系。但就其形式流变不常而言，至少在它的成长期并非专为随葬而铸造的明器，就其在墓中常与铜鼓并存来说^⑥，贮贝器明显具有“重器”的性质，特别是后期有场面铸像的作品，其歌功颂德、夸示富贵的政教作用更加确凿。贮贝器既是滇王权力的象征，那么它的盛衰必然和滇王的政治命运联结在一起。

汉置益州虽然加速了生产力的发展，但也深化了民族间错综复杂的矛盾，并造成了连绵不断的战争。滇王便在民族矛盾和长期的战争中衰落下去。到了昭帝始元五年（公元前 82 年），终于因王平、田广明“入破益州，斩首五万余级，获畜产十余万”^⑦，使滇国一蹶不振。随着滇王的没落，贮贝器也就消失了。

贮贝器的造型和装饰工艺

贮贝器的实用功能是通过造型体现的，贮贝器的装饰工艺更是依附于造型之上，所以，造型是贮贝器研究的出发点。贮贝器的造型主要有筒形、鼓形两类，分述于后。

一、细腰筒形贮贝器

细腰筒形贮贝器出土的数量最多，是贮贝器的基本造型。原报告虽然有“细腰圆桶形贮贝器”、“圆桶形虎耳细腰贮贝器”的说法，但两者并无

分别。耳式的繁简，只表明有虎耳者铸造年代稍晚，而非造型上有所不同。

按“先实用后美观”的规律，最早的贮贝器通体呈竹筒形，盖以子母口合于器身；盖与身各有相对之小耳，用以穿绳而相联结。其他的部件，则是后来才逐渐发展起来的。为了节省文字，将筒形贮贝器的部件和功能列成表Ⅲ。

表Ⅲ

造型		实用功能
器盖	提纽	设于器盖正中，便于启盖
	盖子	盖住器口，增加安全感
器身	腹腔	最基本的功能，用于藏贝
	器耳	盖与身的联结，或作为把手
	器足	使底部离地，避免磨损

它的结构，主要是从实用功能出发的。不过，即使未有任何附加的装饰因素，其造型也并非毫无审美意义。单就“细腰”这一点而言，它略呈弧形的外廓线，与盖面、器底的圆形相调和，显得很秀美。如果再加上提纽、把手、器足，便构成了虚实、大小的多种对比，就更为耐看了。重要的是：盖面和器身所提供的装饰区，为铸钱纹和立体饰物的发展，留下了广阔的空间。

二、铜鼓形贮贝器

铜鼓形贮贝器的“祖型”是不用讨论的。但它的形成却经过三个不同的过程：直接以铜鼓作代用品、铜鼓的再生利用、铸造铜鼓形的贮贝器。分述于后。

1. 在滇墓中直接以铜鼓贮贝者，占铜鼓出土数量的大半，使用的方法常是一上一下，即上鼓当作盖子，下鼓用于装贝，如石寨山“1号墓坑后壁，两鼓相合，内满贮贝”^③；李家山24号墓“一鼓倒置，一鼓扣于其上，内装大量海贝”。^④

2. 所谓再生利用，是指对铜鼓进行某些局部的改造，与“代用品”有程度上的不同。改造方式有两种。第一种是单鼓，先去面、加底，再

另制有绳纹立耳之器盖，如石M20：1号器。第二种是两鼓去面、加底、另配盖子，然后叠置焊接，如石M6：1号器，另外石M13：2号也是两鼓叠置，但上鼓小，下鼓大（上鼓残失？）。

3. 新铸的铜鼓形贮贝器，虽仍保持铜鼓身分三截，中腰缩入的造型，但为适应贮贝以及礼仪要求，还是进行了必要的调整。例如：石寨山1号墓所出土的鼓形飞鸟四耳器，其腰部下端近足处有“褶边”，立有四只展翅的鸟；器表的细线刻花、盖上的场面铸像，也均与铜鼓迥然不同。

在两者的差别中，特别引人注目的是：鼓形器的盖子（或器面）常开一小圆孔。这是为适应贮贝的特殊要求而设置的。如石寨山12号墓出土的“铜鼓双盖贮贝器”和“铜鼓形贮贝器”，便分别在盖子、“鼓”面上，各有3.5厘米和4.8厘米的圆孔。这种投贝孔的出现，表明鼓形贮贝器实用功能更加完善。现代称藏钱器为“扑满”，古代则叫做“𧇵”。《说文》：𧇵，“受钱器也”。《汉书·赵广汉传》：“广汉为颍川太守，教民为𧇵”。颜师古《注》云：“若今盛钱瓶，为小孔，可入不可出。”贮贝器上的圆孔，性质相同，是为了使它更适合于贮藏财物。据此，推知李家山17号墓的“破孔铜鼓”、石寨山15号墓的“穿孔铜鼓”，都可视为贮贝器的半成品。

三、异形贮贝器

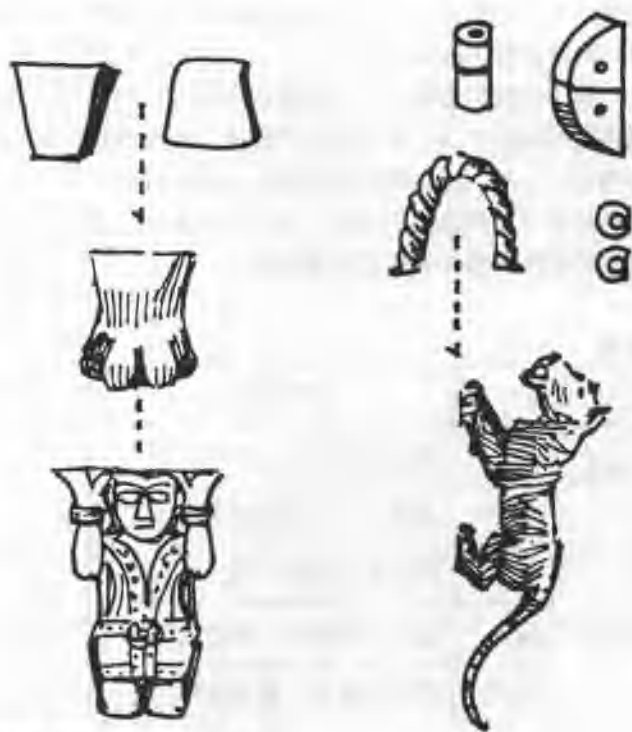
简单地说，异形贮贝器亦是借用他物去贮贝的代用品，和借用铜鼓去藏贝的性质相同，从呈贡天子庙的“铜筒”到李家山的“锥顶形贮贝器”、石寨山的“洗形贮贝器”，都是代用品。不过铜筒是直接借用，后两者则经过了改造，程度上略有不同：锥顶形器的形制与一般贮贝器相去甚远，面与针线盒相同，它是以针线盒加工而成“略如扑满”的贮贝器。至于那件洗形贮贝器，则是由器盖、铜洗、三足架三件互不相干的东西拼凑而成，原非完整之物。因此，盖子明显大于铜洗，三足架是为了使它略似铜鼎，而临时配上的。不过，从盖面的铸像来看，工艺相当精美（主要铸像还鎏金），疑原来应是铜鼓形贮贝器的盖子，因器身失落而东拼西凑。

总之，没有必要另分一类。

筒形贮贝器和鼓形贮贝器，在不断完善其造型以适应实用要求的同时，还逐步提高装饰工艺的水平。装饰工艺是指为体现审美效果而采用的手段。主要是平面的花纹和立体的饰物。

平面花纹，包括范铸法的图案和针刻法的“绘画”，常施于盖子和器身的表面。从标本来看，盖子的花纹出现较早，其工艺和图案与铜鼓完全相同；器身的花纹稍为晚出，也有铜鼓的影响，范铸法是在外范刻（印）花，而铸出的阳纹或阴阳纹相结合的花纹。因在泥范上刻花，有一定的困难，铸出的线条显得稚拙，不宜于精细描绘形象，故偏重于装饰效果，强调组合的韵律感。因而二方连续和散点纹样多，而单独的写实图像少。阴纹的针刻法，与传统的范铸工艺有别，系铸成后再用尖锐坚硬的工具，在器表上“画”成线条细如发丝的图形。常以写实的手法去描绘生动的珍禽异兽，以及有关礼俗的人物图形。如石寨山 13 号墓出土的残贮贝器上，便有很精彩的图形——盛服乘骑的贵族，装扮奇特的巫师，以及孔雀、猛虎、蟠龙立体饰物，是以失蜡法铸成的人形和动物，一般是单独铸成后，再焊接于器上。失蜡法是一种适宜于铸造小型塑像的精细工艺，它的迅速发展，则有赖于滇王对贮贝器的审美要求和礼仪要求。早期的筒形贮贝器，只有各种形式的小耳，都是功能性部件。后来虎形耳代替了小耳，它虽是作为双手捧持的把手，但虎的形象极为逼真，其审美意义不下于功能作用。盖面的提纽，情况也相类似——开头做成桥形、铜鼓形，主要是便于揭开盖子。接着出现的立牛，其审美意义就十分明显了。随立牛数量的逐渐增加，而终于失却功能作用，变成纯粹的饰物。器足的演变也是沿着这个倾向。（图 72）

在功能性部件演变成立体饰物的过程中，随着审美效果的提高，礼仪意义也在明滋暗长。最后，诱发人物众多、情节复杂、主题深刻的场面



72 贮贝器器耳、器足的演变

铸像的出现。场面铸像的表现力十分丰富，非常适合滇王族好大喜功的浮夸心理，也有利于他们以礼仪规范和宗教去巩固其统治。场面铸像是贮贝器装饰艺术的顶峰，不仅反映了它所达到的艺术水平，同时也象征着滇国历史的光彩。

贮贝器的平面装饰花纹

贮贝器平面花纹的发展，可分成模拟器和独创器。模拟器是指筒形贮贝器上，那些受到铜鼓艺术影响的早期作品，其特征是工艺、纹样、布局等方面几乎与铜鼓无异。

现知年代较早的贮贝器为呈贡出土的铜筒，三件的花纹虽有繁简之分，但盖面有光体、晕圈，与铜鼓无别；器身的结构虽与铜鼓不同，但其装饰布局却因袭铜鼓的“分格”方法，甚至有船纹和牛纹。不仅代用品受到了铜鼓的影响，专为贮贝铸造的筒形器也是如此。以石 M15：6 号器为例，该器形制简朴，器身素地，是属于早期的作品，其盖面铸有十六芒的光体，芒间饰斜角形纹；晕

圈分两区，内为四只翔鹭，外为两晕背向的锯齿纹，和铜鼓的鼓面花纹完全相同。同墓的另一残器(M15:105号)，是坚持惜墨如金的简洁作风，器身上端仅有一道弦纹，下端饰带为两晕锯齿纹夹一晕同心圆。即使如此简单，也仍可看到铜鼓的影响。

具有独特风格特点的平面花纹，是从针刻法的使用开始。针刻法细致的画法不仅能充分刻画物象的细部，而且线条本身有流畅秀美之感，表现能力更强。开头是一些再生利用的铜鼓上，补刻一些图形——如胴部漫漶了船纹，加上细线的“拟兽舞”；腰部分格内添刻精美的孔雀；足部空白处填补了动物花纹。后来，在新铸的贮贝器上用自由的手法，刻上具有主题意义的“绘画”。石寨山1号墓的鼓形四耳器，器表刻有一列手执弓、矛、棍、斧的半裸人形。原报告说是“狩猎形象”，不确。就为首者有胡须（滇人不留胡须），似戴面具（傩首）而言，应释为傩舞。即《周礼》所说的“执戈扬盾，帅百隶而时难（傩）”。不过此器是随葬品，所画者不应该是“索室殴疫”，而系“大丧先柩，及墓入圻，以戈击四隅殴方良”^⑧的殡葬仪式。古代出殡时以戴面具的“方相”走在灵柩前面开路，和现今石林县彝族出殡时，以戴狮虎

面具开路的情形相类。这就是说，针刻法的充分表现力导致了“傩舞”等礼俗题材的绘画出现在贮贝器上，从而一变铜鼓的装饰传统。

但应该着重指出的还有，用刻范法铸成的铜鼓形贮贝器，也在针刻法的影响下，进一步突破铜鼓的布局框架和刻范法的技术局限，而创造了一种接近于情节性绘画的新形式。石寨山12号墓所出土两器上的范铸图画，便是代表作品。应该详加介绍：

一、双盖铜鼓形贮贝器（石M12:1）（图73）

内盖有投贝孔。其外分两区：内区《牧羊图》，计画人三、山羊三、犬三；外区分两组，各有牧人两个，一组为猪八头，一组有绵羊十只。人物和牲畜的形象画得准确，已掌握了相当的摹写能力，并善于突出对象的特征（如山羊与绵羊的区别）。在环状构图的限制下，既将物象的疏密安排得恰当，又有一定的变化，更以停于畜背和飞于空中的乌鸦点缀其间，使画面弥漫着牧歌情调，绝非呆板的图解。

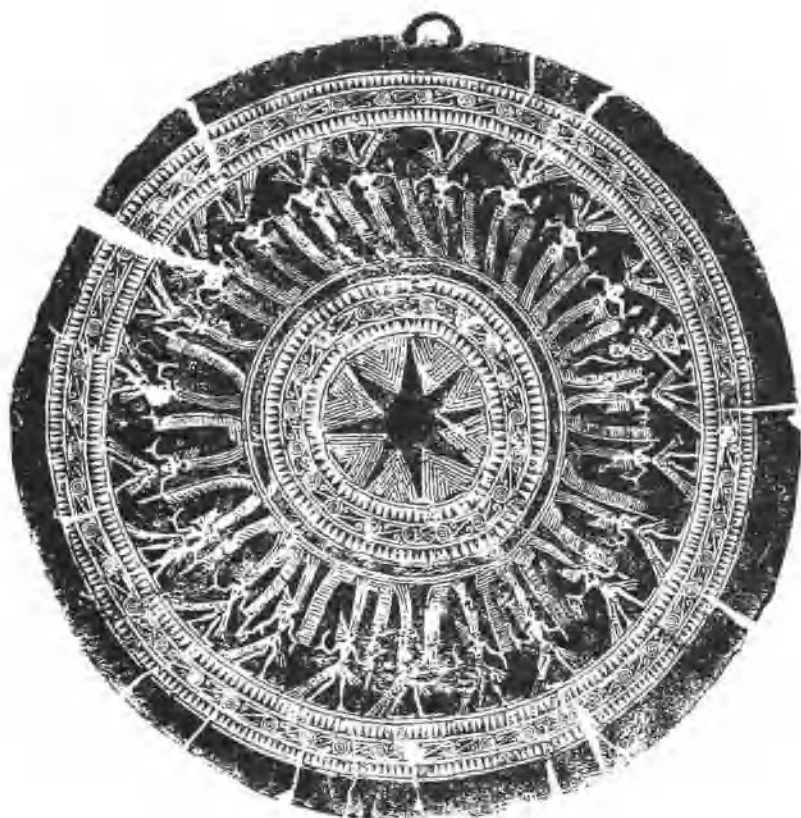
外盖有光体。分三区，内外区为几何花纹的饰带，略似铜鼓之制；用金角符号中区为《羽旌舞》，绘二十二人一队的化装舞人。（图74）舞者皆戴极高的羽冠，上身裸露，下着有后幅之“裙”，

手执羽旌；队尾之八人，所执羽旌下坠一物（疑为“猎首”之象征）。队首领舞者似为一尊贵者，其服饰与众不同——坠髻于脑后，上插长翎，着绣有龙纹之汉式宽袖长袍，佩铜柄铁剑，跣足。此画形象生动，写实之中略带装饰手法，技巧甚高。其中领舞者虽“着墨”不多，但表现得很充分，对媚神求佑的羽旌舞的主题表达，有“点睛”的作用。

腰部为《上仓图》^⑨，图分两组而相雷同，观者从前后不同视角，均可统观其情节。（图75）画之内容为：“上仓仪式”中，滇族妇女从田间囤粮之谷囤取谷物，然后行至井干式建筑粮仓前。两组中有一组表现手法更为细微，细节选择认真，很有生活气息。如前一行之滇妇凡八人，系从仓囤取粮而至仓者，诸人皆以头顶



73 贮贝器盖上的《放牧图》



74 贮贝器盖上的《羽旌舞》

天……多所变化。另外，作为补充而安排的麻雀和鸡群，也证明了作者在创作中力求真实；仓顶有母雀啄得谷粒，正趋前哺幼雏，另一小雀待哺，其母离地飞上仓顶，仓后地面有母鸡率其四雏，啄食抛撒的谷粒。这两个细节，决非可有可无。它既表现滇妇所运者实为稻谷，同时增添了画面的情趣，使观赏者引起丰富的生活联想。

如果我们再将全器的三幅装饰画连贯起来，那么便可以从庆贺丰年的《上仓图》、《放牧图》，以及感恩诸神的《羽旌舞》中，体验到滇族娱年乐岁的奇风异俗。这就是说，贮贝器上的装饰绘画，从单个形象的

粮袋，但粮袋或多或少，有平置，有竖放，其为首者则头顶一筐，内装粮食多达四袋，为众人之冠。后一行由仓走回者，因谷物已入仓，而显得轻松愉快——有的将粮筐戴于脑后，有的空手而归，有的手执“垫圈”，有的回头与后继之人聊

白描，变成了情节性的绘画，又进而创造了表现共同主题的“三联画”。

二、铜鼓形贮贝器（石 M12:2）

与上器同墓共存，题材也相类，鼓面铸成盖状，扣于鼓身。盖之正中为投贝孔，有十六道光芒，



75 贮贝器腰部的《上仓图》

芒间饰人字形纹。其外分两区。内区画滇族女子九人：四人引吭高歌并以铜鼓、手鼓击节，另四人手捧带流之高足器，又一人用勺从釜中取食物盛入器中。外区画翩翩起舞之滇女十六人（仅存十二人），诸女子足旁各置鲜花美酒之属。两图所表现者，也是傩祭中以歌舞娱神之情景。

胴部上下两图，合为《放牧图》。上图有牧人赶牛十二头，牛有峰牛、水牛之别，或昂首徐行，或低头吃草，神态悠闲。下图画两人牧马十七匹，马皆长鬃修尾。其中牧人所牵之马，引颈嘶鸣，牧者回首顾之，神情动人。

器腰为《初耕图》。（图76）此画类似长卷构图，人物鱼贯而行，前导之人背有笠帽，荷青铜锄，头顶种子筐。后继之四女子均执点种棒，旁有两犬，摇尾吐舌状甚欢乐，再后为四人肩舆两乘（缺其一），舆中各坐一滇国之贵妇，由随从人等伴行，舆后有一男子手执一棒，小犬摇头摆尾紧跟。构思缜密，形象逼真。在列队行进的呆板形式之下，适当使用前后叠置的办法，增加了空间变化，使画面活泼起来。选用点种棒、种子筐、笠帽等“道具”，有助于点明主题，其中特别重要的是青铜锄——滇墓出土的青铜锄均刻有精美的花纹，显系礼器，它在这里出现，使滇王躬耕的意义易于表明。还有前导之两犬伸舌之状，也是重要的细节。它使人联想到太阳的温暖（天热时狗才伸长舌头），而飞舞于空中的白鹭和燕子，不仅充实了画面，还使画面洋溢着春天的欢乐气氛。

最后，再把“傩祭”、“放牧”、“初耕”三者联系起来，全器的装饰主题——“祈年”，便很清楚了。要是和上器一并考虑，还会认识到“祈年”和“乐岁”，是农牧经济生活中的大事。也就是说，在创作构思中，作者进行过周全的安排，在一个总主题之下，去计划画与画之间、器与器之间的关系。

综上所述，贮贝器的平面花纹，工艺上是刻范铸花和细线针刻两种方法互相促进。手法上则是格律化的铜鼓纹饰，发展成写实手法的“绘画”。内容上则从单人的形象变成情节性的风俗画——虽然局限于滇王族的“命题”，但有时也闪烁着作者的感情因素。这里要着重指出两点突出的成就：

1. 关于空间观念的问题。铜鼓的花纹是平面化的。而贮贝器上的装饰绘画，虽然未有背景，但已经开始在二维的平面上，试作表现三维空间的努力。滇族铜铸艺术匠师创造了“有条件的遮断法”，即在前物遮断后物时，尽量避免损害后物的完整性。其具体的方法有二：一是以小遮大，如《初耕图》中前导之四女子，其前面虽有两犬，但她们的头部及躯干、双臂，甚至脚部，并未被全部遮盖，故不影响其求全性；二是提高后物，如《上仓图》搬运粮食之女子，前排是立于基线之上，后排因高于基线，故被遮断的部分不多，仍未损及求全性。远近法虽还处于摸索阶段，但毕竟是向前迈开了可喜的第一步。



76 贮贝器腰部的《初耕图》

2. 关于时间和空间的问题。绘画是可视性的空间艺术,它只有一个瞬间的画面,是不能再现人物的运动和事件的发展过程的。因此,如何选择有效的场景,安排细节和情节,便是贮贝器绘画的重要课题。尽管人们有过种种的误解,如将“上仓”释为“领粮”,把麻雀当作“木鸟”(佤族头人的屋顶饰物),但细心的观众还是可以看到,作者通过瞬间的“呆场”,表现时间过程的努力。如《上仓图》中,前排的滇女从困中取下粮食,将粮袋运至仓前,管仓者接入仓,后排诸滇女交粮之后,离仓返回,再至田前。由于一往一返的诸种不同动作,互相补充而使观者察知该画之内容,并认识其主题。不但如此,“麻雀哺雏”也安排了。地面啄食、飞返仓顶、哺其幼稚诸细节,而呈现了运动的全过程。而“木鸟”则是静止的,是作为标志的饰物,何况在这里画上木鸟,是毫无意义的。

由此可见,即使只有一个瞬间,如果处理好空间与时间的关系,是可能交待过去、预示未来,而表现运动和情节的。换言之,历史事件的过程,是可以凝固在一个静止的画面上,这就是用绘画“讲故事”的本领。这种本领对于“场面铸像”创作,具有同样重要的意义。

贮贝器的立体饰物

贮贝器的立体饰物,是指从功能性的部件演变出来的立牛、虎形耳、兽爪足等。提纽和把手因处于显眼的位置,所以迅速演变成具有审美价值的饰物。立牛和虎形耳是提纽、把手的美化,而兽爪形足,则是由于虎形耳引起的连锁反应。总的说来,立体饰物是从实用到美观,由简单而繁缛,最后完全偏离了实用功能。

先谈立牛。最初的立牛是单独一只,如石寨山 M14:2 号器,盖面正中有桥形纽,上铸一牛,巨角隆脊,状甚雄健,与贮贝器身之简约相调和。(图 77)此器盖颇厚,紧扣于器口,立牛作为提纽便于启盖,既美观又实用。李家山 M17:2 号器,盖之正中铜鼓形纽上立一牛,又绕四牛,逆时针方向排列。立牛多至五头,显然已丧失其功能作

用(它本来就有铜鼓形纽)。立牛的数量继续增加。石寨山诸墓所出,计有七牛者五件、八牛者两件。立牛的非必要增加,表现了滇族浮夸的审美心理,同时也在奢靡的颓风中,泄露了他们对财富的贪欲(牛是财富的象征)。

立牛数量的增加,到了七八头便接近于极限,表明这种装饰方法已经进入了“死胡同”。打破僵局的尝试,是在立牛之外添加新的因素。如李家山 M22:21 号器,除开正中的立牛,周围还绕一虎和三鹿,使其更加丰富。但真正具有新意的作品,则是《四牛骑士盖筒形贮贝器》(石 M10:53)。此器装饰主题明确:炫耀权威、夸示富贵。盖上除绕四牛,正中平台上还有佩剑骑马的武士,为表明其尊贵身份还鎏金。这件贮贝器



77 立牛贮贝器(素描)

在艺术取向上脱离了早期贮贝器单调、实用的窠臼,体现了强烈的审美意识,在夸富逞强的立牛装饰中突兀出鎏金骑士的卓尔不凡。骑士和立牛塑造得很生动,加上位置的高低错落,以及虎形把手流畅多变的线条和器身单纯的筒形,造成刚柔、虚实、动静等的多种对比,堪称立体饰物的登峰造极之作。尤为重要的是它首先开始了人物形象的塑造,虽然人物性格仍然有些模糊,但这种探索为后继的贮贝器盖上大型场面雕塑的出现和丰富、复杂的情节展示奠定了良好的基础。

1996年，晋宁石寨山出土了一件“虎牛树猴贮贝器”（石M71：133）。^②（图78）该器为虎耳束腰筒形，器盖中立一株无叶之树，树枝上有两猴，两鸟，树下是二牛一虎的惊魂搏斗。“动物搏斗”是古滇国青铜艺术常见题材，例如著名的“虎牛搏斗铜扣饰”、“二豹噬猪铜扣饰”等，但扣饰属于浮雕与透雕的结合，可视角度仅为正面，“虎牛树猴贮贝器”则采用了圆雕的手法，审美层次更加丰富：器盖上，一虎绕树奔跑，左后腿已被一牛的巨角挑穿，虎仅前爪着地，两后腿腾空。显然，兽中之王与二牛搏斗中处在了下风。树上两猴备受惊吓，一猴抱树瑟缩，一猴半立，四顾欲逃，它们的行为引起了树上飞鸟的恐慌，在残酷的杀气催逼下，振翅逃离现场……作者巧妙塑造了虎、牛、猴、鸟的生动形象，细节处理尤见功力。两牛虽同在搏斗，但用角挑穿虎腿的一牛双耳直立，神态威凛，似在迸发全身的力量，另一牛则堵住了虎的去路，似在警惕与协助；两猴虽背向分处两枝，却双尾互搭，表现出在生死危机面前的同舟共济；两飞鸟则大难临头

各自飞去：老虎受创，可威风不减，绕树嘶吼，似要避其锋芒再作垂死挣扎。小小的器盖，竟容纳这许多的内容！群像构图以树为圆心定点，在圆形的器盖上立牛作逆时针奔跑状，受伤的老虎贴树旋绕，巧妙填补了牛、树之间的空缺。整个器盖达到了不同层次的多样统一。虎牛树猴贮贝器的器盖一变以夸富逞强为主题的铜鼓、立牛呆板装饰风格，以动物搏斗场面瞬间定格为我们展现了虎牛搏斗的精彩过程，并预示了事件的结局。工匠用戏剧化的场面折射出人间生活的内涵，作为“兽中之王”的老虎反在与牛的搏斗中成为失败者，这也是对现实生活的一种讽刺。对于“国之重器”而言，能用如此自由活泼的手法去创作、表现，迄今也仅此一例，堪称贮贝器中最具“喜剧情节”的佳作。

器耳（把手）、器足的情况，和立牛有所不同。它们始终没有摆脱其实用功能，而是将美观寓于实用之中。当小耳发展为把手时，虎形几乎成为惟一的形式（也许还存在其他动物形象^③），虎形耳的观赏价值颇高：昂首阔步、龇牙咧嘴，长尾



78 虎牛树猴贮贝器



79 虎鹿牛贮贝器，三足作跽跪人形



80 江川李家山出土的持伞男俑

卷曲……把虎的勇猛自信刻画得淋漓尽致。器脚的位置不很显眼，当它受到虎形耳的“感染”而变成兽爪形后，便极少变化了。惟一的例外是：作人形，踞跪，以双手及头承托器身（江李 M21：21 号）。（图 79）

最后，附带说一下铜俑。主要出土于石寨山、李家山两地，

迄今所见共 21 件。出土时皆置于铜鼓或鼓形贮贝器之上，性质与立体饰物无异；不同点是立体饰物均焊接于器盖上，而铜俑是放置于鼓面（虽有暗栓，并不固定）。铜俑有男有女，或踞跪或蹲踞，服饰佩带略有不同。男性皆佩短剑；用双手持伞盖者，在“纺织场面”中也曾出现，²⁸他是奴隶主的侍从。故大铜俑既不是墓主，也不是财富的守护者。（图 80）铜俑中有两件或三件完全相同者，当系用陶范铸成的。其工艺虽不如失蜡法之精巧，但比例正确，形象真实，能掌握体面关系，雕塑感很强。有的铜俑（多为女俑）衣服细部还有细致的线刻图案，如蛇衔蛙纹、凤纹、鹿纹、蜻蜓、孔雀及蝇虫等，精美异常。铜俑高度在 30 ~ 50 厘米，比场面铸像大得多，但前者大而手法简洁，后者小而内涵丰富。各有所长。

贮贝器的场面铸像

场面铸像是有情节而人物众多的群像。它和立体饰物的区别是：与实用功能无关，不仅出于装饰目的，它还具有礼教目的和政治倾向，并且带有形象化的“史书职能”。虽然在立牛骑上等饰物中，已流露出表现一定主题的努力，但它只

是象征性的。而场面铸像则是以真实的生活、生动的情节，以及人物的行动或冲突，去表达主题。作者除深厚的生活经验、敏捷的形象思维能力之外，还要掌握若干具体的手法，即：设计人物动作、处理时空关系、选择道具器物、经营章法布局等等。作者既是全“剧”的编导，又是角色的替身，时时要帮助“演员”进入角色。场面铸像的创作，在严密的计划下进行，贮贝器确属“国之重器”，是王室必不可无之物。

由于“舞台”是圆形的，观赏者居高临下，“以大观小”。适应这种观赏形式，场面铸像的创作，承袭了“立体饰物”塑造人物的技巧，又借用于平面图像的布局经验，去处理内容和形式的关系。分组表现事件的方法，比之平面图示法连续性差，但更立体、生动。就内容而言，场面铸像的题材主要是祭祀，战争以及其他的礼俗活动。下面按内容分别论述之。

一、祭祀题材的场面铸像

祭祀和战争，是古代社会头等重要的大事，所以说：“国之大事，在祀与戎”（《左传》）。从氏族制的图腾崇拜到父权制的祖先崇拜，原始信仰发生了质的变化，宗教活动成为王权的精神支柱，人际关系和祭神仪典（即人神关系）的互相渗透，也造成了祖和社的一体化。因而社就成为祭祀、仪典、誓师、献俘、审判、施刑、集市、课税，乃至男女交际的多功能场所。贮贝器的



81 《祈年耕耨》贮贝器

祭祀活动，常在社中举行，并以社坛、碑柱、铜鼓等物作为象征。由于国内外的学者，对“祭祀场面”迄今无统一的认识^②，这里又无法详加阐述，只好在“举行重要仪式”这一共同点上，试作艺术表现上的研讨。

《祈年初耕》（石 M20：1）。（图 81）计有人物三十四、铜鼓三、马三、牛一、步舆一。布局是以三个叠置的铜鼓为中心，将舞台分成两半。左边内容为“初耕”，着重描写滇王妇“躬耕”的队伍：前由骑士开道，其马前卧一无头死尸（“弃市”），队首荷铜锄者携犬行进，乘步舆之滇王妇继之；其后为侍卫、仆役、头顶种子筐者、手执点种棒者；两侧又有迎谒、进食、观礼、肆列诸色人等，右边为“祈年”，以弥漫着悲怆气氛的血祭仪式为重点。大体可分为三组，即环铜鼓跪立演礼者、缚于碑上的牺牲及奠祭者、肆列及其他人等。三组犬牙交错，与左边的有序排列形成对比，在错杂之中，突出血祭中人的无望、祭奠告别者的悲怆，感人至深。整体看来，出场人物并不甚多，但每个人物都有其“角色历史”，在场上担负着各自不同的“任务”，组合上也体现场面的纵深特点，与绘画二维构图有别，在统一中有所变化。由于铸像的尺寸甚小，尽管作者强调某些细节（如髻式），也终难周详刻画容貌，但神态仍很动人，如骑士的昂首前进、迎谒者的毕恭毕敬、奠祭者的无比哀痛……这些成就说明作者充分利用媒介的特点，注意扬长避短。

江川李家山出土的一件“播种祭祀贮贝器”也与“祈年”有关（江李 M69：157），该器为铜鼓形，底有三矮足，器盖铸三十五人，分为两组：中央立柱，器盖边沿环绕的人物为一组，以乘肩舆的鎏金贵族女子为主角，身后是执伞侍从，前有骑马开道者，前后左右还有大批侍从跟随，另还有一些持点种棒、铲、提篮、背袋者；中央立柱之下，内圈有一组妇女，或踞跪，或站立恭迎。在立柱圆心定点的基础上，整个器盖人物又大致以两个同心圆分布，外圈人物沿逆时针方向行进，动感强烈。内圈人物以踞跪、站立的静态姿势，保持了画面的均衡。这一群雕表达的是滇贵族妇女在春播时节到田边进行祈年祭祀活动的



82 杀人祭祀贮贝器

场面，与前面所提到的《初耕图》颇似，不过一为平面，一为立体。

另一个祭祀场面（石 M1：4号）^③，也只能按原报告所说的“可能是一种仪式”来讨论其表现方法。（图 82）此场面的布局是按正面俯视而设计，分三区。中前区以碑柱铜鼓为社的象征，表明活动的性质和地点。后区分两半，但不对称。前区以碑柱周围之肃立祈祷者、跪地礼拜者、纳币通神者、呈献祭品者等诸般活动，表现仪式正在进行之中。左侧以乘舆之主祭者为中心，列队行进，其中有护卫、侍从和迎送者，以及沿途之肆列，而至铜鼓前之宰牲者。右侧自被捆曳地的囚徒到铜鼓前伏地受刑者，戴枷者、跪地者，缚于碑上的牺牲，都属“刑杀于市”。此场面包含三个不同的情节，互相联结而体现其主题。从观赏效果而言，只有左侧表现诸种刑罚是散乱错杂，与上两组迥异。再看其前后关系，作者有意将前面的人物安排得少而低，以便突出演礼的主要情节，使观者察知主题。

所谓《诅盟贮贝器》（石 M12：26），也有多种解释，“尸祭”可能更近于实际。（图 83）此场面极为壮观，其情节之复杂，人物之众多，为诸器之冠。除人物 129 个之外，还有牺牲列兽、乐肆碑柱诸般器用。布局与上器不无相似之点，但



83 “盟誓”贮贝器

因人物众多，“舞台”有限，故分区不明，而以人物的活动和繁琐的演礼情节，去烘托坛上的尸祭仪式。正面为一座两柱，马鞍形屋顶的社坛，这种建筑结构对东南亚地区影响较大，至今越南仍存“一柱亭”，结构与之极类。坛上环列铜鼓十八具，坛有二梯，呈献祭品者拾级而上；“神主”坐于矮榻上，踞跪者以酒飨神。坛后两侧各置大铜鼓一具，两鼓之间竖立柱、碑，柱饰蟠龙立虎（缺）碑缚人牺。社坛居中，与碑柱铜鼓三者确定了对称的布局。然后以牺牲列兽、乐肆演礼宰牲炊饗、施刑献俘、贡献祷祝诸情节穿插其间，体现多样统一的原则。而最可贵的则是作者通过“散乱求理”的方法，把真实的历史和严格的礼制，形象地表现出来。既是一件艺术品，又是一部民俗志。

二、战争题材的场面铸像

《战争场面》（石 M6：1）所表现者为滇族与昆明族的战斗，现存铸像十八人，其中滇国武士十一人，余为敌方。滇人甲冑乘骑者四，居中特大者当为主将；步卒持刀剑、执方盾，奋勇作战。作者按不同情节分为五组：一将纵骑冲杀，敌军尸横马前，敌惊惶坠马，骑士挥刀欲砍；败者虽处劣势，仍继续浴血苦战；滇兵持弩执盾，乘胜尾追射杀；胜者清理战场，押送俘虏回营，作品以战争临近结束的瞬间场景（即“接近高潮”），作为表现的重点，同时又组织其他情节作为补充，交待战争的全过程。实际是在同一空间中，隐含着不同的时间。上场的“角色”并不多，而演出了如此动人的“戏剧”，实在是难得的佳作。

另一个《战争场面》（石 M13：356）（图



84 战争场面贮贝器盖

84) 仅有十三个铸像，但其主将大而鎏金，坐骑之前悬敌首级，状甚威武，主题是表彰滇王的丰功伟绩，无意描写战斗的过程。同是战争题材，其主题并不雷同。

三、其他礼俗题材的场面铸像

《贡纳场面》（石 M13: 2），沿器面边线，环立人物十七、牛三、马一，如“走马灯”状。（图 85）这种章法可以说是立体的“长卷”。单列的行进队形，让观者从容认清人物、察明情节。其

序列为：开头一组四人，首领蓄长须，执权杖，佩铜柄铁剑，着绣花之宽长衣裤；其前佩短剑者为其侍从，身后背箩者为其仆役，裸体系遮羞带者牵一牛，当为奴隶。其他六组各有二至三人，服饰、发型、佩带各不相同；所献方物或背负或扛抬，还有贡纳带枷之奴隶者。所贡畜类，马留长鬃，牛未穿鼻；牛分水牛、黄牛、峰牛三种。周详的细节不仅增强其真实性，而且服饰特征还可分别椎髻之民，编发之民和蓄须的游牧民族，从而显示滇王统属着众多的部族。接纳丰富的贡品，而达到歌颂滇王的目的。

《驯马场面》（江李 M51: 263）器盖中央铸一小铜鼓，上坐一贵族男子，戴耳环，佩手镯，腰间挂剑，正在训斥身前跪坐的一男子。男贵族身后还有一人执伞（伞已残），器盖边沿 7 人牵马而行作驯马状。该器为虎耳提桶形，造型与呈贡天子庙出土的铜提桶有些形似，但器足、虎耳以及器盖立体饰物的出现，明显较前者有了进步，与虎耳束腰筒形贮贝器相比，又略显笨拙，器盖



85 “贡纳”场面贮贝器边沿雕铸的两组人物

结语

驯马场面也是写实性强，似乎满足于“记录”而忽视了艺术的加工，这些特点表现出此器制作时间早，装饰工艺、手法尚不成熟。

《狩猎场面》（江李 M71：142）器身为两铜鼓焊铸而成。上鼓腰部焊四只卧鹿，下鼓腰部焊四只卧牛，器身密布阴纹线刻图案，有狩猎、动物争斗、还有犀鸟、凤、牛等。器盖上铸有立体狩猎场面，计有人三、马二、猎犬二、狐狸一及兔一，可分为两组：第一组是骑士、猎人、猎犬的逐鹿场面；第二组是骑士、猎犬追逐另一鹿。第一组骑士是表现的焦点，形象高大并鎏金，左手拉缰、右手执矛（已残）向鹿刺去。器盖的布局改变了主角居中的传统，而将随从侍猎者放在中央，两骑士、二鹿环于其外，形成对称，骑士、鹿的奔驰方向相反，在圆形的器盖上保持了视觉的平衡，局部再用奔跑的猎犬、狐狸、兔穿插点缀，使整个场面疏密得当，繁而不乱。此处，狩猎显非出于生存的需要，而是滇贵族休闲娱乐的一种方式，与中原帝王“秋狩”类似。

《纺织场面》（石 M12：3）计有入物十八，鸡犬各一。滇王妃端坐于矮榻，较诸人为大，是此场面之轴心；其后为持伞盖者，前有进食、捧巾之仆役，或跪或立。另有七种穿戴不同的女奴，面向主人环坐于地，从事纺织活动。江川李家山也出土过一件（江李 M69：139）类似的贮贝器，器盖上铸十人。中央大铜鼓上跪坐一女子，形象高大，衣饰华丽，通体鎏金，两侧置壶、豆、盘，旁有三人捧食盒、长伞供其役使。另外还有六人或理线或织布。这些场面和贡纳场面，似有着共同的主题，即表现滇国对其周围的各个部族有着统属关系。同时也是滇国贵族歌功颂德、立此存照的表现。

两千年前，滇国贵族垄断了主要的生产、生活资料，在人竞豪奢的社会风俗驱使下，铜铸艺术也渐呈夸富逞强的趋势。故在西汉中晚期，在记录国之大事的诸多严肃主题之外，贮贝器艺术也略具世俗化的倾向，像驯马、狩猎、纺织等题材的出现，为我们了解滇国的社会面貌提供了生动翔实的写照。

以有限的篇幅是很难对贮贝器艺术进行深入研究，但从对其造型、纹饰、场面铸像的探讨中，还是可以概括出下列的几点认识：

1. 贮贝器是古代滇族最重要的礼器，其艺术价值极高。贮贝器装饰艺术的发展过程大体是从移植铜鼓刻范铸花的工艺开始，经过富有创造性的阴纹细线刻花阶段，而达到了“长卷式”的情节性“绘画”。与此同时，由具有实用性的把手、提纽，嬗变成审美性的虎耳和立牛，最后又出现礼教内容的场面铸像。简言之，是由实用到审美，再由审美到礼教。

2. 贮贝器的作者是艺术家。从艺术创作的过程来看，他们的创造性劳动必然要遵循艺术的客观规律，即：在反映社会生活的真实中，发挥主体的能动性；在总结实践经验的基础上，不断完善艺术表现形式。但作为依附于奴隶主的铸工而言，滇王族的意志可能在不同程度上，制约着贮贝器的审美倾向。从立牛数量不断增加所表现的浮夸风尚和场面铸像上强调政教的功利倾向，都看到了阶级社会的烙印。因此，我们更要高度评价贮贝器的作者们，在突破“命题创作”的局限中，克服繁琐礼仪的规定，而在装饰规律、形象塑造、细节安排、时空关系、章法布局等方面，所取得的重大成就，即使经过了两千年，他们所反映的滇池地区的历史面貌，还会引起观赏者心灵的颤抖。

3. 贮贝器和铜鼓，因为同具重器性质，所以在发展过程中关系十分密切。不过，贮贝器艺术并不仅单向接受铜鼓的影响，而且积极地反作用于铜鼓的纹饰：交广地区汉代的铜鼓，其主晕上反映礼俗活动的“绘风图案”，便是平面化的场面铸像；东汉及其后的铜鼓蛙饰、人骑、牛橐、斗蛙，也是贮贝器立体饰物的“萎缩形态”。铜鼓的历史比贮贝器早，但它们是同枝的并蒂花。

注释

① 云南之外，只有贵州出土过两器。该器大敞口，平底，整体似一大喇叭，《报告》对其是否为贮贝器加注了问号。见《咸宁中水汉墓》，载《考古学报》1982年第2期。另，上海市博物馆藏有一器，梣山胜文中提到是云南出土，参见注②。

② 仅知日本学者梣山胜先生有《贮贝器考》，载《古代文化》1982年34卷8号、10号。

③ 《云南剑川鳌凤山墓地发掘简报》，载《文物》1986年第7期。

④ 《呈贡天子庙滇墓》，载《考古学报》1985年第4期。

⑤ 《云南江川李家山古墓群发掘报告》，载《考古学报》1975年第2期。

⑥ 石寨山先后四次发掘：《云南晋宁石寨山古遗址及墓葬》，载《考古学报》1956年第1期；《云南晋宁石寨山古墓群发掘报告》，文物出版社1959年版。（以下简称《报告》）第三、四次发掘《简报》分别载于《考古》1959年第3期、1963年第9期，羊甫头发掘报告未出，可参见云南人民出版社2003年所出的《羊甫头文物精粹》一书及《简报》。

⑦ 原器出土时已朽毁。据《简报》执笔者马德娴女士告知：该器呈竹筒形，印痕约长二十厘米，疑其为竹器。

⑧ 这两次发掘均未出正式报告，参见《晋宁石寨山第五次抢救性清理发掘简报》，载《云南文物》1998年第1期；《江川李家山古墓群第二次发掘简报》，载《云南文物》2001年第1期。

⑨ 参阅《考古学报》1956年第1期第52页、《报告》第79页，以及上文所提及有关简报、书籍。近年肖明华先生对贮贝器数量作了不同的统计，将代用铜鼓也列入了其中。参阅其著《论滇文化的青铜贮贝器》，载《考古》2004年第1期。另，关于云南出土的贝壳是否具备货币职能，还有不同观点。参见张永康《古滇人用币辨》（载《云南省博物馆建馆50周年论文集》）及易学钟《滇青铜器的宝货观》（载《云南文物》2003年第1期）。

⑩ 据有关记录，并核对云南省博物馆库房的实物。承易学钟先生协助，谨致谢意。另，英国伦敦大英博物馆也收藏了一批云南青铜器，其中有两件贮贝器，均为细腰筒形，一者有蛙形耳，较罕见。参见黄德荣《大英博物馆收藏的云南晋宁

梁王山出土的青铜器》，载《云南文物》1996年第1期。

⑪ 《汉书·食货志》：“孝文五年，为钱益多而轻，乃更铸四铢钱，其文半两。”

⑫ 《广州西汉南越王墓》第20页，广东旅游出版社1987年版。

⑬ 同注⑤，引文见第145页。

⑭ 《华阳国志·南中志》：“有大竹名濮竹。”

⑮ 《后汉书·西南夷传》。

⑯ 《报告》第12～15页。

⑰ 《汉书·列传·西南夷传》。

⑱ 《考古》1956年第1期第52页。

⑲ 《考古学报》1975年第2期第133页。

⑳ 《周礼》卷8夏官司司马下，方相氏条。

㉑ 《报告》中作《领粮》，误。

㉒ 求全性，据知觉的恒常性而来，拒绝任何因“透视”而引起的变形，保持物象的完整性。

㉓ 该器简报作“桶形贮贝器”，在云南省博物馆展出时作“虎牛树猴贮贝器”，后中国社会科学出版社2003年出版的《云南文明之光》作“动物格斗贮贝器”。

㉔ 云南博物馆库房藏有一残器，其兽形耳已脱落，但尚保留有蹄形，易学钟先生认为可能是“牛形耳”。另，云南省博物馆库房藏有一金钱豹形的贮贝器器耳残件，形态与虎形耳略似，不过通体密布金钱斑。大英博物馆藏有蛙形耳的贮贝器，见注⑩。

㉕ 《报告》第53页：“……身有持杖男子一人侍立”，查所持者应为铜伞盖，因残，旧误为“杖”。

㉖ 计有冯汉骥的《云南石寨山出土铜器研究》（载《考古》1963年第6期）、松本信广《古代印度支那稻作民族宗教思想研究》（载《印度支那研究》1970年有邻堂），另外易学钟两篇贮贝器人物雕像考释，分别载于《考古学报》1987年第4期、1988年第1期。诸先生见解不尽相同，读者可择善而从之。

㉗ 据《报告》鼓形西耳器为M1：4号，但易学钟先生论文中作M1：57A号。志以待考。



第三篇 云南民族 美术的 转型期

THE HISTORY OF YUNNAN NATIONAL
FINE ARTS

The Changing
Period of Yunnan
National Fine Arts

云南民族美术史

◆ 第七章 文化互渗与本土色彩淡化

Chapter Seven Cultural Mutual-Infiltration and Dimming of Local Color

◆ 第八章 南诏、大理佛教艺术的崛起

Chapter Eight The Rise of Buddhist Arts in the Period of Nanzhao and Dali Kingdoms

◆ 第九章 神人并存的剑川石窟雕像

Chapter Nine Jianchuan Grottoes---The Sculptures Depicting Man and Deities

◆ 第十章 《宋时大理国描工张胜温画梵像》的艺术成就

Chapter Ten The Artistic Achievements of Zhang Shengwen's Buddhist Painting Scroll of Dali Kingdom

第七章 文化互渗与本土色彩淡化

Chapter Seven Cultural Mutual-Infiltration and Dimming of Local Color

西汉末年,中原板荡。此后七百余年间,虽有偏安,但政权更迭之频繁,史所罕见,加之周期性的天灾、塞外民族的入侵、农民起义不断,北方生态环境日趋恶化,人民流离失所。中原的混乱引发了中国经济重心的南移,“永嘉南渡”中,豪门大姓举族南迁,促进了云南经济的发展,同时在与云南民族文化互相碰撞、互相渗透的过程中,加速了中华民族文化多元一体的步伐。云南民族美术的发展由原先青铜艺术的一枝独秀演变为多种艺术形式并存,曾经辉煌一时的滇青铜艺术开始向着一种全新的方向发展。

云南民族文化的转折点

一、社会制度的转化与地方政治势力的重新组合

云南与内地的交往,最早可上溯到石器时代,自汉武帝设置郡县后,交往的深广度更是突飞猛进。《史记·平淮书》记载汉武帝“通西南夷,乃募豪民田南夷,人粟县官,而内受钱于都内”。大量移民的涌入,为云南带来了先进的生产工具和生产经验。牛耕的推广、水田的开发、陂池的修筑都标志着生产力的迅猛发展。生产力的进步引发了生产关系的巨大变革:原来的奴隶主演变为封建领主,奴隶从原来的绝对被奴役演变为具有一定人身自由的部曲。

此时云南的民族关系错综复杂:既有民族内部的斗争与联合,又有民族之间的分化和融合;土著与移民在互相排斥与契合中,成为“南人”而与中央王朝日渐疏离。移民中的“豪民”及中央指派的官吏与本地民族首领“夷帅”勾结,组成利益攸关的“百世遑耶”、“情若骨肉”^①,据地自雄,形成了一股新的政治势力——南中大姓。他们均拥有领地和部曲,对中央正朔观念并不重视,相互间更是为争权夺利火并不休。原备受滇人压迫的昆明人自西相东,由北到南,逐渐向今昆明、曲靖地区推进,形成一强势集团而与南中大姓相颉颃。社会、民族、阶级矛盾的交织,导致云南地区纷争不断,直到东晋咸康五年(公元

339年)孟、霍两人姓在长期斗争中损耗,才由爨氏收拾残局,统一南中,所以在中原大动乱的南北朝时期,云南反而相对稳定,经济逐渐恢复,文化也略有起色。

二、文化交流加强与多元文化并存

东汉至初唐,滇王国衰微导致了滇青铜文化的没落,云南民族美术从高峰坠入低谷,不过因为“南人”的努力,内地文化的南移,使云南民族美术朝着另外的方向缓慢前进。对于传统而言,似为倒退,但它为继后的云南民族美术的繁荣奠定了新的基础,尤其是汉字的引入,结束了云南的无文字时代,使南人可以直接获得内地文化的信息。东汉以降,云南民族美术的主体渐与内地汉族美术接轨,但在这转型期内,南中大姓所秉承的汉文化并非其全貌,外来移民、大姓、夷帅、土著间的文化互渗形成了“儒学”、“巫鬼”共存、汉夷并重的特征。抛开边远的山区不谈,就是大姓本身亦假借“鬼主”或“大鬼主”之名慑服夷众,还“有桀黠能言议屈服种人者,谓之耆老,便为主”。^②故夷人学儒术、汉人引夷经,亦属寻常。《华阳国志·南中志》就有“今南人言论,虽学者亦半引夷经”^③的记载。只是今日南中大姓的文化遗存有梁堆可供探究,夷人巫鬼之术则因其物质载体的易朽而仅存名词,惟有留待日后在云南后进民族的美术中去搜寻其蛛丝马迹。

梁堆——南中大姓的文化遗存

云南许多地区现还保留着东汉至初唐时期的有巨大封土的古墓，俗称为“梁堆”。梁堆东起昭通，西南经曲靖、昆明，西至保山，主要集中在昭通、鲁甸、曲靖、陆良、呈贡、昆明、晋宁一带，数量近千，因其突出地表，易受盗掘，今存已不多，经科学发掘的仅占5%。梁堆主要特征为：地表有细土夯筑的封土，高达10米以上，封土下为墓室，有的还有墓道，凡有墓碑皆为汉字。分三种类型：Ⅰ型，从西汉末至东汉；Ⅱ型，从东汉至西晋；Ⅲ型，从西晋至初唐。

云南西汉以前的墓葬，多为竖穴土坑，不见封土，而梁堆竖碑起坟，高封覆斗，随葬器物，丧葬礼俗以汉式为主，体现出纯粹的汉文化特征，所以墓主应是汉族，而且是汉族移民中的上层——南中大姓。从墓主姓氏多为龔、李、孟、霍、毛、王、吕等及墓葬分布集中在群柯、犍为、益州、永昌、越巂、朱提、建宁等郡的情况分析，这与史书所载“大姓”名讳、活动范围相吻合。



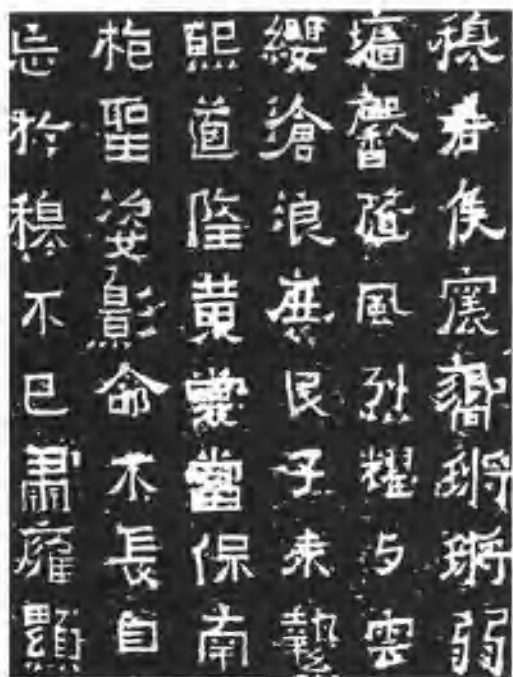
86 孟孝琚碑（局部）

《后汉书·西南夷传》记载东汉章帝元和年间（公元84~87年）王阜为益州郡太守时“兴起学校”，“其俗渐迁”，便是云南对中原封建文化的认同。东汉《孟孝琚碑》记载，孟孝琚12岁时到内地“受韩诗，兼通《孝经》二卷”，曾接受过汉文化的教育。（图86）两龔碑体现的“文体书法，皆得汉晋正传”^⑤，这些均是南中大姓积极引进汉文化的例证。1999年，大理曾发现一座东汉砖室墓^⑥，墓中有四块带“熹平年十二月造”铭文的纪年砖。该墓为多室砖筑墓，由墓道、甬道、横前室和东西并列的两个后室组成，全长8.5米，上有封土堆。壁砖、铺地砖均为条形菱纹、钱纹砖。墓中出土器物有：瓷罐、陶罐、陶俑、陶制牛、陶制马、陶制犬、陶制鸡、陶圜、陶灶、陶井、陶灯、陶盆、陶罐、陶壶，还有陶制的池塘模型，干栏式房模、陶楼以及铜马、铜摇钱树、铜案足等。虽然该墓曾被盗掘，但从遗留的器物分析：纪年砖字体为隶书；奉东汉王朝为正朔；陶俑多着交领右衽长袍；用铜摇钱树随葬……这些特点证明墓主人虽处滇西，但依然秉承中原文化传统。

因为东汉至初唐的云南民族美术主要被南中大姓所把持，所以我们无法离开梁堆来表述这一时段内云南民族美术的真实面貌。其文化内涵表现的是土地占有者的物质欲望，与滇文化传统迥异，表现形式则有碑刻书法、墓砖石刻、绘画艺术、模型陶俑、佛教造像，建筑艺术等。分述于下：

一、碑刻书法

相对中原而言，云南虽受汉文化影响，可是发展水平仍有差距，但其中一些“灵性之作”却超越巅峰，表现出令人惊诧的水平。“两龔”就是其中佼佼者。“两龔”即“龔宝子碑”和“龔龙颜碑”，因碑形的大小不同又别称“小龔”、“大龔”。“龔宝子碑”刻于东晋义熙元年（公元405年），书体在隶楷之间，丰茂浑厚，古拙庄重，笔势雄强；“龔龙颜碑”刻于刘宋大明二年（公元458年），少见隶法，温醇尔雅，化古拙为流丽，两者均为南碑佳品，承汉隶余绪而开唐楷先风。晋代有“禁碑”之风，故中原名碑罕见，反是云南偏隅一角，得汉晋正体，有“两龔”存世，也为时之大幸。



87 龔子碑碑文（局部）



89 龔龍顏碑碑文（局部）



88 龔子碑之“令”字



90 龔龍顏碑之“訓”字

小龔碑額上有“晋故振威将军建宁太守龔府君之墓”题刻。清乾隆四十三年（公元1778年）出土于曲靖扬旗田村，现存曲靖第一中学内。（图87）碑文共400字，其书体刚劲凝重，隶意颇浓，用笔方折而出肩角，罕见圆折。撇捺除平圆笔外，还出顿脚，向左上或右上提顿出笔，造型别致，极具特色，点法多变形为三角状，刀痕明显，森严中有险绝之妙，是隶、楷过渡的典型。例如“令”字之撇，起笔逆锋，转笔中锋行笔，至左下顿笔然后捻笔提锋出顿角，虽是一笔，但凝练舒展兼而有之。整字笔势遥相呼应，左敛右放，上丰下润，神采独具。（图88）康有为评之曰：“朴厚古茂，奇姿百出。”^①大龔碑全名为“宋故龙骧将军护镇蛮校尉宁州刺史邛都县侯龔使

君之碑”，元人李京的《云南志略》中就有著录，现存陆良县薛家堡斗阁寺大殿。（图89）碑文共904字，其书体楷、隶相间，虽以方笔为主，但中竖丰满，坚实如铁，撇捺飘逸，末笔多出锋之后遽收，洁净明快，点法尖圆方平兼备。整体笔意连绵，呼应成趣，已初见王羲之、王珣行草之风。例如“训”字，言部三横，一雄强，两细弱，雄强者见其浑厚，细弱者仰俯互为应和，川部三竖，或短或长，顾盼揖让，动静有情，整体和而不同，参差殊异，飞动流畅。（图90）康氏推为“神品第一”，并诗云：“铁石纵横体势奇，相斯笔法谁传之？汉经以后音尘绝，惟有龙颜第一碑。”^②

清代“重帖”，故柔弱媚俗的“馆阁体”蔚为时尚，书家为纠其颓风而大倡碑学。“两龔”

一出，隶楷之别，运转变通，神采斐然，气韵生动。识者均不吝美辞，顷刻间饮誉海内外，对清末书风演变产生了巨大影响，而且“两龔”书体属于由隶入楷的典型，世所罕见，所以在中国书法史上享有崇高的地位。

两龔被誉为“南碑瑰宝”，但就时代而言，云南现知最早的碑刻却是光绪十二年（公元1886年）昭通白泥井出土的“孟孝琚碑”^⑩，建碑在东汉，具体时间则有分歧，是云南迄今发现的惟一汉碑。其字体在篆隶之间，方正平满，简朴古茂。碑左右下分刻有青龙、白虎、玄武，但上段缺失，若在应刻有朱雀，此之谓“四神”，乃汉碑定制。时代稍晚的有安宁小石庄武周时的“王仁求碑”^⑪，其字体已是典型的楷书，字画古劲，颇得唐人笔意，碑上天、地、国、日、月、圣等字写法都为武则天新创。（图91）“王仁求碑”碑额为长方形，两角略呈弧形，其上左右各雕有飞龙三条，尾上头下，形态生动。下为圆形，内雕释迦佛、多宝佛造像，中以七宝塔为间隔，不仅仅体现出精湛的刻工，还表明佛教传入云南远在南诏兴起之前。



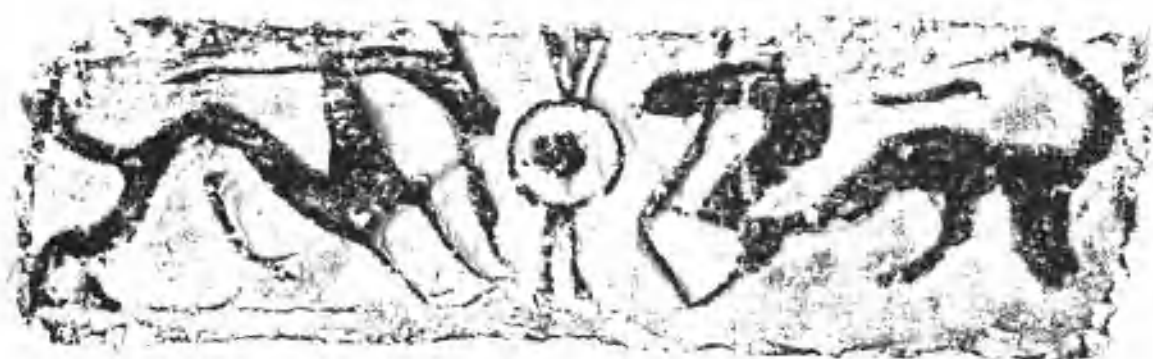
91 王仁求碑碑文（局部）

二、墓砖

梁堆多分布于小丘陵或平原之上，墓室都用花砖或石块砌成，虽秉承汉制但少见木椁，墓砖则多施于墓壁，罕见铺地。墓砖除纪年款、吉祥语外，纹饰分两类，即饰几何纹的“花砖”和饰人物形象的“画像砖”。

花砖常见纹样是以斜方格和菱形组合成网状图案，用对角交叉的斜线为骨法，因角度、方向的差别呈不同形状，常见还有货泉纹，俗称“钱纹”。多用莽币、汉五铢，后渐嬗变为“比轮钱”，乃至回字芯的辐射变形和“无廓四穿”。几何纹以对称求工，略具装饰之美，而“泉”、“全”相通，有祈求久全之意。2003年，昭通市文管所在守望乡征集了一批汉晋墓砖，其铺地砖面上有文字似的符号，但细究之，似无特殊含义，很可能是工匠在做砖模时随意刻画而成。^⑫云南的“画像砖”表现内容虽不如蜀郡丰富生动，但风格朴素无华，稚拙天真，别具特色，往往以寥寥数笔，见其风骨，细部不加修饰，率刀而为，显得酣畅淋漓，野趣盎然。题材包括人物、车马、放牧、歌舞、驴马牛羊及龙凤等祥禽瑞兽，构图常用横列组合，突出对称、秩序，以浅浮雕为主要表现形式，影绘法多，线描法少，物像互不重叠，排斥远近法，作风与原始岩画相近。如昭通出土的“车骑纹砖”，表现乘骑、车马、荷戈武士的行进队列，布局疏朗，形象简朴。云南省博物馆馆藏的“双龙纹砖”（图92），采用镜面对称的构图，画法以块面为主，辅以粗线，整体感强，矫健有力，神韵十足。守望乡所出的一些画像砖上有水牛、驴、马、羊、鱼、龟、凤凰、仙鹤等图案，均用简洁的手法表现。牛的犄角，驴的长耳、仙鹤的鹤顶，都刻画得很仔细，形象生动，富于生活气息。^⑬画像砖多长约20～40厘米，宽5～25厘米，厚5～10厘米，制法可能是在木板上刻成阴模，制坯时趁泥坯未干而用木模印制。它镶嵌于墓壁高约30～40厘米处，与其他花砖平齐，构成墓壁装饰墙面。

除几何纹砖、画像砖之外，还有一些纪年款、吉祥语的墓砖也颇具特色。例如云南省博物馆馆藏的一块昭通出土的西晋铭文砖，该砖图案上有完整的“咸宁元年吕氏家作吉羊”十个汉字（咸



92 云南省博物馆馆藏“双龙纹砖”

字微残)。(图 93)咸宁是晋武帝年号,元年即公元 275 年。吕氏是当时云南的“南中大姓”之一,“吉羊”通“吉祥”。这十个汉字充分表明该砖主人对中原正朔的文化皈依。这十个汉字隶法已经不太明显,而且在砖模上是“正体”,所以印模出来的铭文是“反体”,左右颠倒,极其特殊。

三、石刻工艺

石刻多施于墓石、墓顶、墓碑、石棺上,早期工艺以“减地法”的浅浮雕为主。墓石上刻花鸟、人马、龙凤等,为数不多,时代也晚,是画像砖的后继物。券顶封石多刻有莲花,并饰以日月、蟠龙、三足乌等,手法与生动活泼的画像石相较稍显呆板。1997 年在陆良曾发现一块覆斗形封顶石。^[4]石中央浮雕 12 瓣莲花,周围有丰富的阴纹线刻图案。莲花左右是日、月,日中刻三足乌,月中刻蟾蜍;日上部刻变形人面图案,月上部刻飞天人物,另有北斗七星居于人面,飞天中间;日下部刻青龙,月下部刻鱼纹。整体布局得当,刻工娴熟,是难得的精品。

石棺迄今仅见两例,均出于昭通,形状像长方形水槽,外壁四周都有浮雕装饰,内容丰富,有蓬发戴胜、身有双翼的西王母、人首蛇身的伏羲、作六博之戏的仙人、九尾狐、三足乌、花草、屋宇等,工艺精巧,与四川所出土的极为相似。^[5](图 94)昭通地处滇东北,自古是川滇交通要道,故易受中原文化影响,颇得风气之先声。后期逐渐出现厚浮雕,安宁小石庄唐墓还



93 云南省博物馆馆藏的东汉比轮钱纹砖与西晋谿文砖



94 昭通出土的石棺残片拓片

出土过一黄砂石雕女俑⁹⁵，着交领衫，长裙曳地，头发中分垂于脑后并饰以发饰，面若银盆，双手捧函，风格由拙朴的装饰渐趋于熟练的写实。（图95）同地还有武周时王仁求墓前一对石雕狻猊像⁹⁶（图96），刀法详略并施，因石就形，腿足、腹背仅作简单处理，并用浮雕、阴线表现细部特征，简朴厚重，与汉霍去病墓前石刻风格有几分相似；头、嘴、颌下胡须以细刀精雕，神态威猛，动静相宜，可惜今仅存其一。

四、墓室壁画、卷轴画

云南墓室壁画并不多见，最早的出现于东汉。1992年在昆明官渡云山村的一座东汉砖石墓墓壁上，发现了一幅残留的人物画，以墨色勾勒，填以朱色。墓顶券石上还有浅雕的红黑黄三色12瓣莲花一朵。⁹⁷此外晋代昭通霍氏墓中的壁画颇具规模⁹⁸，覆盖四壁与券顶，全长约12米，勾勒淡彩，线条简洁，设色以赭红、土黄为主调，兼用少许草绿、灰、蓝，平涂。壁画风格重写实而轻艺术，属于“应物象形”的阶段，细笔线条不重笔法，略带民间画工的拙朴。（图97）内容有墓主坐像、侍从、楼阁、房屋、四神、莲花、云气等，排列有序。人物线条古拙，衣纹以简单勾勒而成，面容肥胖，姿势造作。墓主为正面坐像，尺寸最大，正襟危坐，穿汉式宽大袍服，戴高冠，执麈尾，与中原汉晋墓主形象如出一辙，类似今之“标准照”。麈尾是魏晋大姓清谈不可或缺的



95 安宁小石庄唐墓出土的石雕女俑



96 王仁求墓前的石雕狻猊像



97 霍承嗣墓室壁画摹本(局部)

道具。西壁绘有梳着“天菩萨”尖髻，跣足披毡的“夷部曲”，为当时复杂的阶级、民族关系的形象体现，颇有地方特色，可与历史文献相印证。

“诸葛亮乃为诸夷作图谱。先画天地日月君长府城；次画神龙、龙生夷及牛、马、羊；后画部主吏乘马幡盖，巡行安抚；又画（夷）牵牛负酒，贡金宝诣之之象，以赐夷”。^⑧这是诸葛亮平定南中后为抚定诸夷而作《图谱》的记载，也是见诸记载的云南第一幅卷轴绘画，在美术史上具有重大的意义。它用内地的绘画形式来表现云南的地方题材，对其后的云南绘画，产生了深远的影响。《图谱》的面貌虽不可见，但揣摩它的画法，大概与官渡汉墓、昭通晋墓的墓室壁画相近，即以墨色勾勒再施淡彩。《华阳国志》记载它有四段，故可以肯定是长卷，其内容有神龙、龙生夷等，与哀牢始祖传说一致，而南诏又祖述哀牢，所以日后《南诏图传》、《宋时大理国描工张胜温画梵像》等卷轴画的出现，其肇始之功不可轻忽。

东汉到初唐的绘画艺术因为作品的稀缺而无法细究，但在崇尚“巫鬼之术”的夷汉民间，绘画艺术仍有孑遗。今天我们从留存下来的彝族毕摩绘画、老彝文中还能稍微了解一二，在《姹紫嫣红的民族民间美术》一章中将略述及。

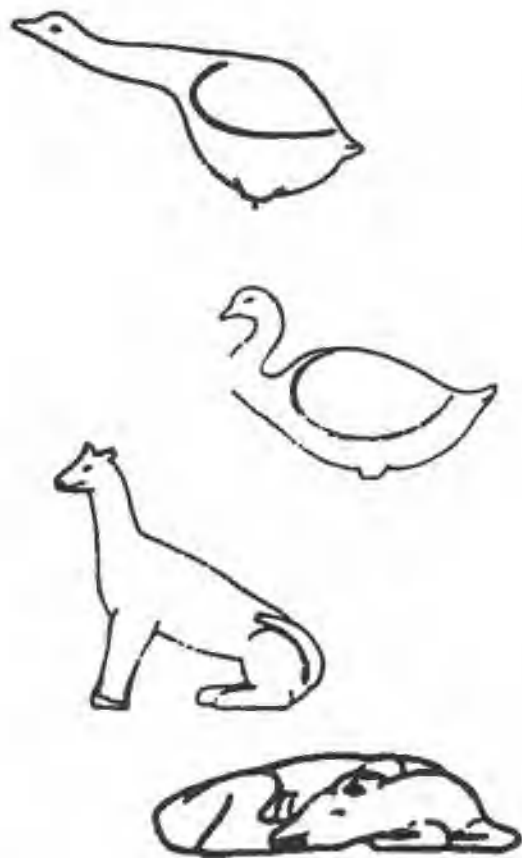
五、模型陶俑

梁堆中常有陶制模型随葬，内容包括人物、

动物、日常生活用品、建筑模型等，是时人“事死如生”墓葬观念的体现。陶模易制，且又是为死者而作，所以捏塑大面后，再于细部施以点睛之笔，线条粗率，然亦偶存天真烂漫之趣。早期作品多非经意，失之粗放。如大理下关东汉墓地出土的陶灶、陶楼、陶仓等物^⑨，纯属写实，单调乏味，与内地作风无别。一件圆形的陂池模型，半是水田，半是用以种莲、养鱼，是田园生活的真实写照，具有较高的历史价值，类似作品在通海、嵩明、呈贡、羊甫头等地也有发现。（图98）陶灶、陶楼、陶仓及陶水田模型的组合随葬，生动地体现了庄园主希望在死后依然保持人间享乐生活的欲望。当然其中也不乏精彩之作，如大理出土的一件东汉陶马^⑩，双耳直立，马首前伸，鬃毛整齐，马首狭长，稍显变形与夸张，似有“动画”的意味。陶马右前腿微曲作前伸状，跃跃欲试，天真可爱。晚期作品则显露出清新秀丽的作风。以安宁小石庄唐墓出土的陶俑为例：骑士、女俑、驮马、鞍马，双峰驼造型与唐三彩近似，体型肥胖，憨态可掬。一些动物模型如水牛、黄牛、山羊、绵羊、鸡、鸭、鹅、狗等造型准确，风格统一，表现出较高的工艺水平，尤其是鹅与狗，更见功力（图99）：有的鹅引吭高歌，有的鹅低头觅食；有的狗卷尾蹲踞，双耳竖起，有的狗匍匐地上，神态保持警惕，有的狗蜷体埋头，从容酣睡……^⑪



98 大理出土的东汉水田陂池模型



99 安宁小石庄唐墓出土的陶鹅、陶狗摹本

六、佛教造像、遗址

佛教与云南之关系，近年来渐为世人所重。自先秦以来，云南与西藏、中原及印度的交通从未中断，佛教何时传入中国，学术界今日犹有歧义，但汉晋之际，云南佛教已初见端倪。在大理下关城北郊东汉熹平年间（公元172～178年）墓葬中出土过7件吹箫胡僧俑，这可能是云南最早的佛教造像。保山曾出土蜀汉延熙十六年（公元253年）的陶制胡僧头。昆明官渡区云山村东汉梁堆券顶的12瓣莲花也多半与佛教有关。《华阳国志》曾记载晋代南郡参军“（霍）戈甚善参毗之礼”。据考，此为佛教密宗仪轨，是为设曼荼罗而行的参毗卢遮那佛之礼。²²

1990年，云南省博物馆在大理巍山县垅屿山南诏遗址的发掘²³，出土了大量南诏早期佛教造像，均为黄砂石雕成，技法娴熟，造型精美，是云南早期佛教造像的代表作。（图100）造像以立像居多，雕刻手法有浮雕、圆雕，内容包括佛、菩萨、罗汉、力士、天王、僧人等，多为细目直鼻，椭圆脸庞，神态雍容沉静，有别于魏晋时期北方清峻、瘦硬的“秀骨清像”而近似稠浓丰腴的“唐风”。其中一件佛头，肉髻高耸，面容丰满，微含笑意，眉间有阴刻白毫（可嵌宝石），双耳还有大耳坠装饰，为云南地区所独创。（图101）另有一件坐佛，结跏趺坐，高踞莲台，双手作转法轮印，螺状高髻，阔额丰颐，神情恬淡，有舟形背光，纹样厚重，朴素无华。遗址中还出土两件三世佛造像的陶范，带背光底座，工艺精巧，他处罕见。垅屿图城为南诏开国君主细奴罗所筑，史载“上有浮屠及云隐寺”²⁴。从发掘结果来看，佛教造像之外还发现塔基、柱础、台阶、砖铺地面和大量的有字瓦、绳纹砖、莲花纹砖、素面方砖、瓦当、滴水等，证明史载不虚，而建筑布局合理，铺地砖排列有序，拼砖平整，表现出当时较高的建筑水平。

七、建筑艺术

云南青铜时代的建筑均为木结构，分为：底层架空、梁柱承重的干栏式和壁体由原木叠置的井干式。干栏式建筑通风、防潮，适宜于滨水而居的“滇人”，井干式建筑保暖效果良好，高海



100 巍山垅屿山南诏佛寺遗址



101 巍山垅屿山出土的南诏罗汉头像

拔山区的人们更多采用。祥云大波那铜棺就是典型的干栏式建筑。晋宁石寨山也出土过干栏式房屋模型。其样式为屋顶双坡，长脊短檐，山面搏风板从背端向内斜收，“上设茅屋，下豢牛豕”。井干式建筑在石寨山出土的铜鼓形双盖贮贝器（石 M12：1）腰部图案中可见，“屋顶上宽下窄，略如扇形，似用木条或竹条交叉编成……屋壁用木椽约十八至二十层构成”。井干式建筑的绝对尺度受限于原材料的大小。干栏式建筑使用抬梁，

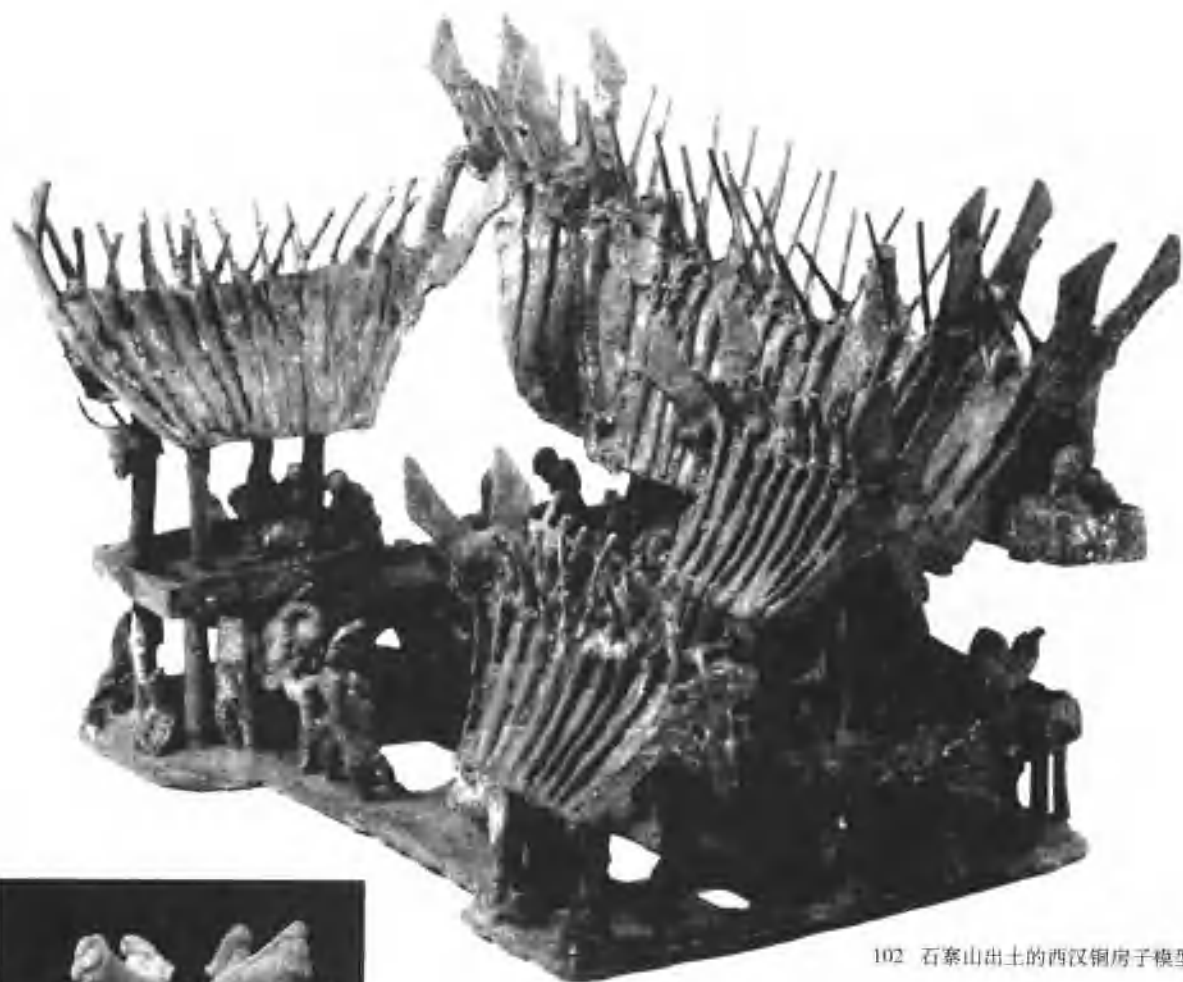
斗拱可以建成更大的面积。但考古资料表明，云南青铜时代的建筑，不仅受气候、环境影响，还受严格的礼制制约，石寨山出土的3件铜房子模型尤为明显。3件模型以井干式结构为主体，围以钩阑平座，前堂后室，窗外明堂的模式体现出以“宗庙为先”的礼制观念。^②（图 102）

相对于单一的干栏式、井干式建筑，这3件铜房子模型更具规模与变化，在构图、比例、空间感多方面都给人以更深的审美感受。庄严雄伟的二层楼台，明朗广阔的平座钩阑，长脊短檐的扇形屋顶，竿竿交叉如矢棘林立，搏风板歧出似飞鸟展翅……外形整齐规律，空间与实体融合无间，局部还精雕细镂，繁缛华丽，如房子的南檐外框刻纹如连锁，搏风板、山墙上部都雕云纹、雷纹及井头卷云纹等图案。其中之一（石 M3：64）的搏风板于脊檩出头处，还有“兽口吞脊”和“垂鱼”，这是我国建筑史上现知最早的范例。

时至东汉，砖瓦材料、梁架结构开始广泛使用，虽在民族地区仍是木结构的干栏式、井干式建筑为主，但因“南中大姓”对汉文化的倡导，建筑风格明显带有汉文化的烙印。庑殿式、悬山式屋顶，望楼、门阙等与中原无异。从梁堆出土文物和墓室壁画内容来看，当时大姓所居住的房屋为抬梁式双层或多层建筑，顶作庑殿式，斗拱飞檐，结构复杂，气魄宏大。大理东汉砖石墓中曾出土过一件陶房子模型，分上下两层，庑殿瓦顶，下层三开间，设庇檐，上层与下层相似，但增设了吊式回廊。廊内站立男女主人，两端巡杖上各坐一吹箫俑。凭栏远眺，箫声悠扬，表现出墓主人生前休闲娱乐的洒脱。有的建筑前还列有门阙，中原汉墓常见的望楼在此时也多有发现。大理大展屯东汉砖石墓中就出土了一件望楼模型，为庑殿式三重檐楼阁结构，斗拱承托腰檐，三重累叠，层次分明，架构严谨。（图 103）

滇青铜艺术的尾声

随着滇王统治的崩溃，辉煌一时的滇青铜艺术不可避免地走向了尾声，青铜艺术最大的失落在于失去了其藉以为“国之重器”的奴隶制统治



102 石寨山出土的西汉铜房子模型

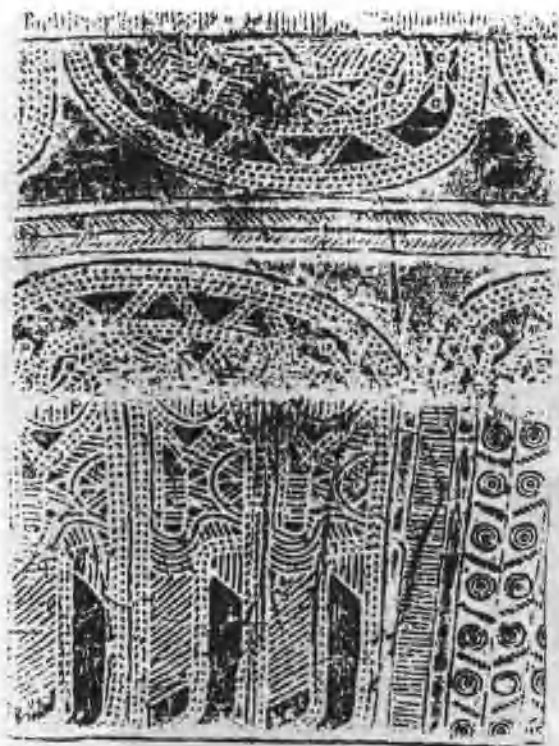


103 大理出土的东汉陶望楼模型

的依托，无论如何努力都只是南中大姓用来争强斗富的工具或成为远销他方的商品而已。其表现内容从滇王国上层的贵族化，神圣化要求趋向世俗化、商品化，纹样内涵也向封建庄园主对物质的占有欲望靠拢，汉式器物如壶、尊、洗、摇钱树等几乎覆盖了滇青铜艺术的原有范围。当然，艺术性虽江河日下，但生产工艺仍有发展，大规模的作坊化生产还为未来大型铸件的出现准备了必要条件，这未尝不是桑隅之得。

一、自外回流的铜鼓艺术

作为中国南方和东南亚稻作民族间广泛流传的一种礼乐器，铜鼓始终保持着强大的生命力和容纳性，传播之广泛，历时之久远为其他青铜器物所不及。濮人的东迁使滇青铜文化的重要标志之一——铜鼓也随之东移，在今滇桂交界一带与



104 陆良鼓鼓身拓片

当地文化相融合，“新型”的铜鼓从川、黔等周围地区回流，成为云南铜鼓这一时段的奇特现象。

较早的以陆良铜鼓为代表，时代约在东汉，其造型、装饰风格都明显讹变，纹样渐趋抽象化。体积较大，鼓面宽而有“唇边”，鼓胸大点在上端，腰曲不显，足部稍高而略外撇，整体三段比例已不明显，胸腰侧有绳辫纹四耳，铸工极为精美。装饰上密晕细花、纹饰繁缛，抽象纹样渐占上风。（图104）鼓面光体均为十二芒，芒间填翎眼纹，晕圈纹样沿袭石寨山风格并发生讹变，组织排列密集无序，石寨山、李家山铜鼓罕见的鼓面蹲蛙此时已成为鼓面边缘的固定装饰。鼓胸船纹讹变更甚，还有倒置者，难以辨认。鼓足多以垂叶纹为饰。时代稍晚的以官渡铜鼓为代表，因出土时伴出唐代大铜铃一枚，故可断为唐鼓。其造型呆滞，体积较小，胸腰间曲折不明，足微外扩，纹饰上以桂西铜鼓的退化形式为基础，又包含了若干汉文化因素。至此，铜鼓艺术已经完全中落。

二、传统铜铸艺术的世俗化

1. 朱提堂狼洗、三支俑灯。

辉煌一时的青铜艺术走向了尾声，但并非末路凄惶。在滇东北“犍为属国”所辖的朱提堂狼（今昭通，巧家、东川、会泽一带），青铜铸造工艺依然保留，一洗滇王国时期精致繁缛极尽巧思之风，变得务实惟用，殊少纹饰，产品以日用的炊具、容器为主，造型与蜀郡雷同，质量则有过之无不及，“朱提堂狼洗”更是远销省外，风靡全国，成为这一时期云南铜铸工艺的最高代表。名为“洗”，实际上造型多样，有洗、盘、釜、釜多种。^②其上多铸有“朱提造”、“堂狼造”或两者均署的铭文，虽然是实用器但造型典雅，纹饰简洁。装饰花纹主要有：双鱼纹、鱼鹭纹、单鱼或羊纹。（图105）另还出现了典型的汉式纹样——凤纹。吉祥语、纪年款等铭文或单独存在，或夹于双鱼、鱼鹭中，整体多采用对称布局，开朗大方。鱼纹寓“年年有余”、“吉庆有余”之意，鹭鹭有白鸟之别称，洗为洁具，故洗上常饰以鱼鹭。用刻范划花的线描阳纹铸成，作风写实略带拙味，线条自由活泼，形象生动。例如，“日（人）千万”洗底部的鹭鹭，在完满的圆形中展开双翅婆娑起舞，设计颇具匠心，“吉羊”款洗上的鱼纹，线条刚劲有力，“永初三年”款洗上的鹭纹，清



105 传世双鱼洗拓片

丽灵秀，毫不做作。鱼鹭纹在同期的铜鼓上常见，但朱提堂狼洗上画法自由奔放，与铜鼓装饰作风异趣，这更证明它的文化内涵与中原接轨而疏离于本土传统之外。

三支俑灯是云南东汉时期罕见的艺术精品^②，出土于个旧黑蚂井，高42厘米，状为一裸体男俑跪坐，双手平伸，头顶、双手各有一灯盘。（图106）该俑灯分四部分范铸后再拼合而成，手臂、头部均可与躯干分离，拼缝整齐，造型准确，线条流畅。在范铸的基础上，男俑的眉毛、短髭须，还用线刻手段加以细致刻画，脐

部也有线刻的斜带交叉为饰。男俑表情恭谨严肃，大眼阔鼻，神态古拙，饶有“胡风”，头部缠绕一圈丝带，在额前结成竖立小髻，发型和昭通晋霍承嗣墓室壁画中的“夷部曲”相近。俑灯虽是汉式题材，但跪俑形象却具有明显的地方民族特色，是汉文化与地方文化结合得较好的产物。

2. 铜壶、铜钟、铜鸡尊、摇钱树。

一些铸有铭文的铜壶、铜钟、铜鸡尊、摇钱树更体现出强烈的汉式风格，例如呈贡小松山出土的东汉时期的带“二千石大徐氏”六字铭文的



106 个旧出土的东汉三支俑灯



107 呈贡小松山出土的东汉提梁铜壶

提梁铜壶^⑧，二千石为郡守之俸禄，铜壶的主人可能就是益州郡太守，铭文字体飘逸，已有由篆入隶的痕迹。（图107）传世铜器中有一件铭文为“熹平六年犍为国上计王翔奉”的铜钟^⑨，笔势点画波磔，已属典型的汉隶。王翔应是当时的“上计吏”，铜钟就是他用来赠送给上司或朝廷的。由此可见，东汉时期云南虽偏隅一角，但文化脉络的发展在滞后之中却依然与内地息息相通。

铜鸡尊出土于昭通白泥井，系两半范铸而成，背部有盖，腹内中空，当为盛酒器。^⑩与常见的略显憨态的猪尊、象尊不同，鸡尊用两足支撑身躯，重心较高，似乎摇摇欲坠，实际却很稳重，制作者独具的匠心和对青铜铸造工艺的高度自信表露无遗。作为特殊的肖形器，昭通铜鸡尊或许

与元谋大墩子出土的陶鸡尊有一定的渊源。

青铜树作为殉葬品常见于汉、晋的砖石墓中，因叶片上铸有各种钱币图案（主要是五铢、新莽钱）故被称为“摇钱树”。摇钱树分为两部分，上部为青铜树，下部为陶（石、铜）制的基座，一般高1米至1.5米左右。四川广汉三星堆祭祀坑曾出土高近4米的铜树，世所罕见。树崇拜多源于上古建木神话，古人相信它是交通天神的渠道。它作为冥器在墓中出现，隐含了希望死者藉以升仙的祝福，树枝上的钱币除夸示富贵外，亦有贿神之用。云南最早的青铜树1937年出土于昭通曹家老包，上刻“建初九年三月戊子造”（公元84年），同出土的还有红砂石基座，惜已残。^⑪昭通温家营、桂家院子都有出土。温家营出土的残件



108 昭通桂家院子出土的铜摇钱树上的龙纹残片

作树枝状，枝上有方孔圆钱，并缀以骑马者、骑鹿者、射箭者数人，所有人物、兽类均为侧像，用失蜡法制成，生动活泼，颇为精美。^⑧桂家院子出土的稍显完整，树枝间缀以五铢钱、鱼龙、神怪形饰片，树插在一四面作双角兽形的陶座上，造型奇异，古拙中稍显神秘。^⑨（图 108、图 109）大理下关大展屯东汉墓中曾出土铜铸双龙衔柱摇钱树基座，高 21.5 厘米，双龙盘旋为底，口中衔一垂直铜柱作为树干支架，柱顶呈“十”字交叉状，柱上还缠绕一条细长小龙，工艺精湛，可惜上部的铜树已毁。^⑩

3. 小铜人、铜饰物、铜摆件。

此外，一些小铜人、铜饰物、铜摆件等亦代表了当时铜铸艺术的水平。

小铜人以温家营所出土的较为精致，它可能是某种器物上的装饰附件，作跪姿，头戴高冠，尖长如角，其人巨目高鼻，颌下长须及胸，遍体茸毛，背上还披有类似蕉叶的衣服，形象古怪。^⑪另昭通鸡窝院子出土一人形器腿，风格与之相近。其人头顶器底，双手下扶大腿侧，面长且宽，巨目高鼻大嘴，亦长须及胸，身着长袍，披鱼尾形坎肩。^⑫两者形象具有北方民族特点，可能是南迁的“叟人”，身份则是南中大姓的部曲。人形器腿底部凹进，中有圆形小榫，用以插于下部器物。失蜡法铸造极为精细，注重细部刻画，面部躯体不同部分还饰以阴刻细纹，眉眼、衣着表现入微，装饰风格与东汉梁堆中的陶俑迥异，反而近似滇青铜艺术的传统。



109 昭通桂家院子出土的铜摇钱树及陶座



110 羊甫头出土的东汉铜猪



111 羊甫头出土的东汉铜狗

1998 年、1999 年昆明官渡羊甫头东汉墓还出土了几件铜马、铜猪、铜狗模型。^⑬铜马与大理东汉陶马极似，颈挺背直，体形狭长，是分体铸造后再拼合而成，但拼缝明显，稍显粗糙。铜猪长吻短尾，体形圆滚，肥胖可爱，铜狗神态威严，四肢粗壮，两者均腹内中空，体现了较高的铸造水平。（图 110、图 111）

云南省博物馆现藏一件名为“武士出征雕像”的传世铜器摆件，虽无铭文，但风格极似汉晋。（图 112）主将骑高头大马，佩环首铁刀居中，二人为之执轡，三部曲骑马随从，另有一犬仰首而



112 传世武士出征铜摆件

坐。主将躯体高大，其余皆细小。表现手法虽与滇战争贮贝器突出主将的传统近似，但线条僵硬，刻画粗放，铸造工艺与秦汉相比不是前进而是退步了。该像可能是“南中大姓”为自己歌功颂德而铸的“僭越”之作。

总之，东汉以降，随着滇人的东迁，大姓的崛起，汉文化对云南民族美术浸染日深，云南青铜文化历经艺术到实用之变，从极尽工巧到不务奢华，虽然生产规模、产量都有大幅增长，但超卓的艺术性却无法继保留，青山遮不住，毕竟

东流去，历史前进的步伐终不因人的意志而转移。

结语

自汉武帝置益州等郡以来，云南民族美术的发展便不可避免地纳入了中华文化的范畴。依托于奴隶制基础之上的铜铸艺术随滇王退出历史舞台而没落，单从艺术角度来看是一种巨大的遗憾，但就中华民族文化多元一体的发展进程而言，却有着积极的意义。地方民族色彩的消褪为新文化

因素的发展提供了空间,铜铸艺术虽然光彩夺目,但毕竟一枝独秀,中原汉文化的南移带来的是崭新的题材内容和多姿多彩的艺术形式:书法、碑刻、壁画、卷轴画、画像石(砖)、陶俑等以及带有异域色彩的佛教艺术。

但因中原板荡,余波未已,王莽的民族歧视政策和边疆官吏的贪墨使云南地区社会矛盾不断激化,战乱频繁,政权更迭犹如走马灯,大姓豪强举棋不定,惶惑不知所归。社会动荡导致上层建筑的不稳固,使附于其上的美术的发展也大受局限:铜铸艺术斜阳已暮,但新的艺术形式还未具备蓬勃发展的条件,虽有“两囊”名动于世,但整体上仍处于“方生未死”之间。新文化(中原文化)的流行仅只限于坝区的豪门望族;与之并存的还有夷帅、叟帅的巫鬼文化;边远山区则有后进民族的岩画。山区的“上方夷”与坝区的“下方夷”多元文化泾渭分明,悬殊极大。因考古资料的缺乏,对于边远地区民族美术的内容,我们无法睹其全貌,仅能窥豹一斑,这也使云南民族美术在此期间愈加显现出艺术风格的多样性和发展的不平衡性。

汉晋至初唐属于云南民族美术的退潮期,但换个角度,从中原文化在边疆地区落地生根(虽还未根深蒂固)的可喜前景来看,则是气象万千。它为南诏、大理国美术的崛起准备了条件,是云南民族美术走向高潮的过渡期和起跑线,尤其是佛教的传入,开南诏、大理“妙香佛国”之先河,云南自先秦以来的无偶像崇拜时代也因之结束。秦汉时期云南盛行的“尸祭”渐被宗教偶像崇拜所替代,出于统治者的需要和宗教徒的虔诚,对佛教造像的艺术追求精益求精,这些都为日后南诏、大理佛教艺术高潮的到来孕育了可能。

无冬日之寒冷,怎见春花之烂漫?

注释

①②《华阳国志·南中志》。

③“夷经”指当时云南土著常用民间比喻、故事。又,彝文经典为数甚多,建国前称为“彝文”。《华阳国志》所载的“夷

经”也许与之有关。

④⑤⑥ 康有为:《广义舟双楫》。

⑤ 杨德文:《大理市发现一座东汉纪年墓》,载《云南文物》1996年第1期。

⑥ 汪宁生:《云南考古》第110页,云南人民出版社,1992年版。

⑦ 同上第120~125页。

⑧⑨ 昭通市文管所:《昭通文物管理所征集的一批汉砖》,载《云南文物》2003年第3期。

⑩ 王洪斌:《陆良“梁堆”墓探秘》,载《云南文物》1997年第2期。

⑪ 石棺原藏云南省博物馆,后迁至圆通寺,文革后不知所踪。现云南省博物馆仅存残破拓片,甚惜。

⑫⑬ 云南省文物考古所、昆明市文管会、安宁文化局:《云南安宁小石庄唐墓清理简报》,载《文物》1993年第6期。

⑭ 王海涛:《云南佛教史》第136页,云南美术出版社,2001年版。

⑮ 王海涛:《云南古代壁画》,载《云南文物》2002年总第56期。

⑯《云南昭通后海子东晋壁画墓清理简报》,载《文物》1963年第12期。

⑰《华阳国志·南中志》。

⑱ 大理州文管所:《云南大理大展屯汉墓》,载《考古》1988年第5期。

⑲ 同③。

⑳ 王海涛:《云南佛教史》第74~75页,云南美术出版社2001年版。

㉑ 云南省博物馆巍山考古队:《巍山垅屿山南诏遗址1991~1993年度发掘综述》,载《云南文物》1993年总第36期。

㉒ 正德《云南志·山川》,转引自《云南文物》1993年总第36期。

㉓ 关于3件铜房子的详细考释可参见易学钟著《石寨山三件人物屋宇雕像考释》一文,载《考古学报》1991年第1期。

㉔“洗”的定名,史学界还有不同意见,孙机先生认为应是“杆(即孟)”见其著《汉代物质资料图说》第259页,文物出版社1990年版。

㉕ 参见朱云生《个旧黑蚂井古墓群》,载《云南文物》1996年第1期;张增祺:《滇国青铜艺术》第288页,云南人民出版社、云南美术出版社2000年版。

㉖ 汪宁生:《云南考古》第96页,云南人民出版社1992年版。

㉗《贞松堂集古遗文》卷15、载《汉今文录》卷2。

㉘《云南昭通白泥井发现东汉墓》,载《考古》1965年第2期。

㉙《新纂云南通志·金石考一》卷81,汪宁生:《云南考古》第130页,云南人民出版社1992年版。

㉚①② 云南省文物工作队:《云南昭通文物调查简报》,载《文物》1960年第6期。

㉛ 大理州文管所、大理市文化馆:《大理市一号汉墓清理简报》,载《云南文物》1984年总第15期。

㉜ 汪宁生:《云南考古》第94页,云南人民出版社1992年版。

㉝《昭通鸡窝院子汉墓清理简报》,载《云南文物》1983年总第13期。

㉞ 昆明市官渡区博物馆编:《昆明羊甫头文物精粹》第200~201页,云南人民出版社2003年版。

第八章 南诏、大理佛教艺术的崛起

Chapter Eight The Rise of Buddhist Arts in the Period of Nanzhao and Dali Kingdoms

隋唐之际，蒙氏窃据云南，诸蒙纷争，形势动荡不安，吐蕃乘机入侵洱海地区。因此，唐王朝扶植南诏以为西南屏障。公元738年，皮罗阁被封为云南王，南诏遂并五诏，一统云南，建立奴隶制国家。902年，郑买嗣灭蒙氏，南诏亡。928年，杨干贞篡位，自立大义宁国。937年，段思平联合滇东37部，推翻杨干贞政权，建立大理国，奴隶制遂被封建制取代。南诏、大理国统治云南期间，政治、经济中心西移，文化艺术面貌随之改变：他们积极地接受外来文化，并使之本土化；美术不再以墓葬出土文物为主，而是具有更多形式的地面遗存和传世文物。

云南民族美术的光辉篇章

一、社会生产力进步和佛教盛行

唐初，洱海地区的经济发展已达到一定水平，大理下关城西郊出土的东汉水田模型可为佐证。《通典》记载当时大理一带“其地有稻、麦、黍、豆，种获亦与中国同……”南诏兴起后，结束了长期纷争进入一个相对安宁的时期，社会生产力得以持续发展。阁罗凤迁20万户西爨白蛮到洱海及其西部，更加速了当地生产水平的提高。铁犁、二牛三人耦耕的引入，稻麦复种制的发现、推广，开辟梯田，兴修水利，使“高原为稻黍之田”、“下隰树园林之业”。^①天宝中，已是“邑落相望，牛马被野”。^②大理国承前启后，水利灌溉系统愈加完善，宋神宗时，大理农业水平已可与“天府之国”的川中相当。铸铁、漆器工艺均领先国内，大理马成为与宋王朝最大的贸易品。这一切，为云南民族美术新高潮的到来奠定了坚实的物质基础。

南诏统治下的主体民族是散居林谷、以畜牧业为主的乌蛮和定居平坝，以农业为主的白蛮，其他还有尚处于无君长落后状态的族群。社会发展水平参差不齐，信仰复杂。南诏统治者必须使其处于同一种精神锁链的统治下。虽然民间“巫鬼”之术影响较大，但不为统治者所取，所以除编织“九隆神话”、“祖溯哀牢”外，南诏统治者还需要对民众采取更有效的“精神控制”，于是佛教成为南诏“国教”。考古发掘证明蒙氏兴起

之初，在巍山垞屿山已建有一定规模的佛寺。崇佛使出家变为荣耀，帝王子弟也有出家为僧者。南诏后期，白蛮势力渐增，国家政权实际掌握在白蛮贵族手中，蒙氏为强调其政权的正统性质，崇佛之风愈炽。841年，唐武宗灭佛，中原大批梵汉僧侣避入云南，也推动了云南佛教的繁荣。

大理建国后，段氏虽为白蛮，但出于政治需要，崇佛与南诏无异，故段氏继位，仍复敬奉，不过悄悄地掺入了禅宗的内容。在高层残酷的政治斗争中的失败者，也常遁入空门，大理国三百余年中，22位国王有9人“禅位”为僧。

二、多元文化结合及外来艺术的本土化

云南属高山峡谷地貌，交通上存在巨大天然障碍，除主要干道外，民族间文化交流多被高山大河所阻隔。地质图显示云南从东到西是一系列的巨大阶梯状褶皱，递升至青藏高原。生态地理学的复杂多样决定了云南民族文化的多元发展，且云南地处南亚次大陆和东南亚交汇区域，是连接中国文明与环印度洋文明的重要纽带，易受多种文化的洗礼，所以南诏、大理国时期云南民族美术虽以佛教艺术为主流，但又出现多种文化杂糅的复杂现象。

南诏佛教主要信奉密宗，但又与地方巫教相结合，形成“独崇观音”的特殊现象，及至大理国则禅宗渐盛。李唐出至陇西，自托为老子后裔，是以释、道并重。南诏、大理本唐风化，崇佛好道之风亦浓，南诏兴起得到唐王朝的扶植，亦重

用汉人，重视儒学，南诏高官汉文诗作还被选入《全唐诗》中。儒学是南诏，大理选拔官吏的必考课，欲出仕者除通晓佛经外还需精通四书五经，称“释儒”。此外，民间“巫鬼”之术，影响尤深，“一切信鬼巫，用相服制”^①，宋王朝赐予大理国王的称号中还有“百蛮三十六鬼主”^②的字样；洱海区域民间特有的“本主崇拜”，方兴未艾。“本主”意为“本境土主”，是原始泛神崇拜的孑遗，人物鸟兽，山石河流都可做“本主”，甚至佛教的“大黑天神”，凡俗的帝王将相都被奉为本主，时至今日仍信者众多。本主崇拜在南诏、大理的民族美术中亦有所体现，剑川石窟、《宋时大理国描工张胜温画梵像》中都表露出“人神混杂”的特点。

“汉风南渐”至此已结成果实。南诏、大理国能够熟练运用各种汉族艺术形式来表现云南地方民族化的题材内容，民族美术作品的新兴种类、形式均较前增多。在强盛国力的支持下，多元文化派生出的诸多艺术形式枝繁叶茂，达到了前所未有的高峰：崇圣寺三塔驰名中外；“阿嵯耶”观音成为“云南福星”；《宋时大理国描工张胜温画梵像》被誉为“天南瑰宝”；剑川石窟较之中原也不逊色……

造型艺术的新繁荣期

南诏、大理统治云南的数百年间，与吐蕃、中原及印度、东南亚交通的日益频繁，云南民族美术发展创新，生机蓬勃，品类众多，技艺高超，达到了前所未有的繁荣。分述于下：

一、建筑艺术

1. 佛塔与佛寺。

塔，印度古梵语称 Stupa，巴利文称 Thupa，汉文译为“窣堵波”，又有“塔婆”、“兜婆”、“浮屠”、“佛屠”等别称，原意是“高显”或“坟”。据说释迦牟尼圆寂后，弟子建塔埋骨以资纪念，这就是塔的起源。塔由地宫、塔基、塔身、塔刹组成。云南佛塔多为四方形密檐式空心砖塔，塔身上下收束而中部略膨胀，外廓线略呈弧形，清秀挺拔，体现出浓郁的中原风格，但少有地宫，

塔刹造型则别具特色。建筑材料多青砖，少石料，青砖还常模印汉梵文字、烧制年代等。其他还有密檐式实心塔、窣堵波式塔、亭阁式塔等。

云南最古老、最著名的塔当属大理崇圣寺千寻塔。^③该塔始建于开成元年（公元836年），高69.13米，16级，是四方形密檐式空心砖塔，形制与西安小雁塔颇为相似，塔顶四角还有四只铜铸金翅鸟，用以降龙镇水。大理国时期又附建南北两座八方形密檐式空心砖塔，高42.4米，10级，与千寻塔合称“崇圣寺三塔”。（图113）三座塔鼎足而立，主塔千寻严正肃穆，南北小塔方中带



113 大理崇圣寺三塔

圆，相互映衬于青山碧水之间，雄伟瑰丽。

三塔之外的著名佛塔还有下关佛图塔、蛇骨塔，海东罗荃塔，昆明东、西寺塔，大姚白塔，大理弘圣寺塔，祥云水目山塔，洱源旧州东塔和火焰山塔以及西双版纳的曼飞龙塔等，其中大姚白塔与曼飞龙塔造型较为独特。白塔塔基为八角须弥座，塔身以上12层叠涩椭圆形檐顶，保留了窣堵波式塔的特色，塔身、塔顶远望如击磬之锤，俗称“磬锤塔”；曼飞龙塔实际是1大8小的塔群，矗立于巨大的圆形须弥座上，塔身为三重覆钵相叠，塔刹由莲座、相轮、宝瓶组成，带有显著的南传上座部佛教风格，9座塔如春笋丛生，故又称为“笋塔”。洱源县梅城金鳌山麓还有一座浮雕石塔，远观似塔，近看如山，别有意趣，可惜残损较多。

有塔必有寺。佛塔处处表明了佛寺数目众多。风霜千年，庙宇多毁，但借助于历史文献，

我们仍可遐想南诏、大理国时期佛寺建筑的规模。《南诏野史》记载：“开成元年，嵯巛建大理崇圣寺，基方七里……佛一万一千四百，屋八百九十……”世隆时“建大寺八百，谓之蓝若，小寺三千，谓之伽蓝，遍于云南境中……”虽然“岁岁建寺，铸佛万尊”语属夸张，但当时佛寺规模宏大，数目之多不容否认。元初，大理仍是“沿山寺宇极多，不可殚纪”。^⑥

2. 城址、宫殿、民居。

唐初，洱海地区已“有城郭村邑”，大小不等。南诏兴起后，洱海一带成为京畿腹地，三座都城——太和、大厘、阳苴咩均建于此，并逐渐重修、新建龙口城、龙尾城、邓川城、白崖城及其他小城镇，形成多重防御体系，史称“九重城”。城址分布主要拱卫北方，说明南诏始终把吐蕃作为最重要的防御对象。^⑦城镇建筑规划水平很高，以阳苴咩城为例，全城分为外城、郭城、内城、宫城四重，布局南北对称轴，规划整齐，极具章法，很像小型的长安。拓东城（今昆明）也始建于南诏，唐永泰元年（公元765年）阁罗凤之子凤伽异所筑，离开拓东疆之意。

宫殿以阳苴咩城内的王宫为代表，重门叠户，台阶高达丈余，“重楼制如蛛网，架空无柱”，属于无梁殿式建筑。宫中亭阁方池，修廊曲庑，风格类似中原。洱海中还建有南诏王的避暑行宫。唐大中十年（公元856年），丰佑建五华楼，“楼方广十里，高百尺，上可容万人”^⑧，极其壮观，明初毁于兵燹。

民居已无遗存，《云南志》也仅记载太和城“巷陌皆垒石为之，高丈余，连延数里不断……”大理民间素有用石料建屋之习。南诏、大理国建筑遗址、窑址中出土的有字瓦，有字砖，莲花纹、枝状纹、兽面纹瓦当，石柱础等材料表明，当时城市民居建筑应与中原相差无几。

二、铜铸艺术

1. 阿嵯耶观音及其他佛教造像。

阿嵯耶是云南特有的观音造像，“阿嵯耶”来自梵语“Acarya”，意为轨范师、正行。印度僧侣在云南传法时多以之自称。在佛教与民间巫教的斗争、融合中，阿嵯耶观音逐渐演变成云南

密宗的最重要神祇，广受崇拜，其面作天女相，发髻高耸，头戴化佛冠。胸佩璎珞，腰饰花结，手臂还戴钏、镯之类。手结妙天音印，上身裸露，下着长裙，宽肩细腰，庄严华美。现已知的阿嵯耶观音像共13尊，式样相近，美国圣地亚哥艺术馆藏一件背部有“皇帝驃信段政兴资为太子段易长生，段易长兴等造记”等字样的铭文，证明这批阿嵯耶观音是属于公元12世纪左右的作品。云南省博物馆藏有一件菩萨立像（宗177），系1925年大理地震时从千寻塔上掉落。（图114）该造像背部刻有“追为坦绰杨和豊追称宣德大王”13字，从两者的背部文字可知：大理国时期，自



114 千寻塔上的菩萨立像和菩萨立像的背部铭文

上而下，铸佛供奉盛行一时。1978年，大理崇圣寺三塔的修缮过程中，千寻塔清理出大量的文物，其中一件黄金铸造的阿嵯耶观音像重1135克，通高24厘米，带舟形银质背光，金碧辉煌，举世无匹。（图115）

千寻塔出土的大量佛部、莲花部、金刚部金属造像及法器、塔模等，堪为大理国铜铸艺术的代表，部分还有铜鍍金、加彩绘饰。佛部以五方佛居多，颇宽面阔而近唐风。也有个别高鼻深目，体现出域外风范（图116）；莲花部菩萨造像以观音为主，颇显“滇密”意味，还有为数较多的普门品观音，面作女相，体态丰满妩媚，是中原文化的产物（图117）；金刚部明王与护法天神形状奇异，极富密宗特色。此外一件五色舍利塔模精



115 千寻塔出土的金阿嵯耶观音像



116 千寻塔出土的金阿阇佛坐像

巧别致，共分五层，由内而外是红色舍利塔模、金罩、金质塔身、银质塔身、鎏金塔模，最外层还有一铁罩覆盖，重重层叠，色彩斑斓，工艺精细。

金翅鸟是“天龙八部”之一，梵名伽楼罗，传说其双翅展开达360万里，以蛇（龙）为食。千寻塔中藏有一件银质镏金镶珠金翅鸟，通高18.5厘米，重125克，头饰羽冠，双翅平展，昂首栖息在莲座之上，颈、尾羽屈起作火焰状，尾羽还镶有5颗水晶珠。造型别致，华贵精美，是难得的佳作。^⑤

1983年大理弘圣寺塔出土了一件空行母铜像，上身赤裸，下着罗裙，左手扬举，右手下持金刚杵，立于岩石状的基座上。^⑥（图118）该像头部略向右偏，身躯侧转向左，臀部扭曲呈S形，在线条变幻、扩张中强调了女性躯体的优美。面部圆润，丰乳纤腰，周围飘带缭绕，富有舞蹈的韵律感，表现的是现实世界的爱与欲，而非斩断尘世的超脱、肃穆。这种造型艺术风格和印度“三屈式”雕塑极似。

沉醉于奢靡的现实生活中，流光易逝人易老，在对“物”的完美性渴求的同时，当权者更感慨

“浮生若梦”的无常，感性能满足于“眼耳鼻舌身”之触，但机悟只有寄托在崇拜的偶像上，所以对佛教造像精美度的不懈追求，使南诏、大理国铜铸艺术达到了新的巅峰。从体形、面相、衣纹等特征看，南诏、大理国佛教造像受印度犍陀罗希腊化的艺术风格影响较深，同时又兼容中原文化气息，融会贯通后形成了南疆的独特韵味。^⑦这与南诏、大理国地理上毗邻印度，文化上思慕汉风有关。

2. 雨铜观音、建极大钟和南诏铁柱。

社会生产力的进步使铜铸艺术从西汉时期注重工艺技巧但体积不大的趋向逐渐转变为追求铸件的大型化。南诏后期，蒙氏政权已经风雨飘摇，幼主暗弱，臣重君轻。南诏统治者出于穷奢极欲的夸富心理，也企盼通过种种大型铸件向臣民表示“君权神授”不可侵犯，为日薄西山的政权再注入一针兴奋剂。雨铜观音、建极大钟，南诏铁柱就是典型代表。

雨铜观音是崇圣寺内的造像，大概与千寻塔处于同一时期，传说铸造时“是夕天雨铜，取以铸像”，故名。文献记载其高约8米，当时云南

“阿嵯耶”观音崇拜盛行，它很可能就是一尊巨大的“阿嵯耶”观音造像。崇圣寺除雨铜观音外，建极大钟也名闻遐迩，因钟上有“维建极十二年次辛卯三月丁未朔廿四庚午建造”的铭文而得名，该钟范铸，钟面有阳纹六大天王造像和梵文波罗蜜经。大钟“径可丈余，而厚及尺”，重约五六万斤，直到明初，建极大钟都是国内最大的“钟王”。

雨铜观音、建极大钟毁于清咸丰，同治年间，但南诏铁柱至今仍矗立在弥渡县西北。铁柱铸于公元872年，高3.3米，圆周长1.05米，重约

2100千克，上有铭文“维建极十三年岁次壬辰四月庚子朔十四日癸丑建立”。它分五段铸成，再焊接为一体，油光乌亮，千年不锈不蚀。据分析，铁柱铸成后经过一系列的表面化学处理，柱表形成了纳米级结构的致密层作为保护膜，所以抗蚀性显著提高。这种化学表面处理技术很可能是从印度传来。^②

三、碑刻书法

唐代是中国书法史的辉煌时期，名家辈出，流派纷呈，南诏在其影响下，书风尤盛。^③阁罗凤就曾任命郑回为清平官，教授王室子弟儒学，



117 千寻塔出土的玉石水月观音像



118 弘圣寺塔出土的铜空行母造像

书法等课程。民间对书圣王羲之也极为崇信,《南诏野史》记载“开元十四年(公元726年),立庙祀晋右军将军王羲之为圣人”,最能代表南诏书法水平的就是著名的《南诏德化碑》。(图119)该碑现存大理太和村西,高3.02米,宽2.2米,厚0.58米,始建于唐代宗大历元年(公元766年),碑文、碑阴均为正书,碑文是王蛮盛所撰(一说郑回),早就见于明人著录之中。《南诏德化碑》是典型的唐楷,书体清丽端庄,楷法严谨,笔势挺拔,秀逸出尘,有晋唐人萧散朴茂品格,兼备李北海健瘦方重风骨。三千八百余字的鸿篇巨制,刻工规整,一丝不苟,历代所无。徐嘉瑞评:“至其铭文,颇类会稽刻石,掷地有金石声,非同凡响”。《南诏德化碑》不仅书法出色,还具有重要的政治意义,它作于天宝战争后,表达了南诏不得已叛唐归附吐蕃的苦衷,并阐明“我上世世奉中国,累封赏,后嗣容归之,若唐使者至,可指碑澡洗吾罪也”。故碑名德化,寓怀德归化之意。对于南诏早期史实,《南诏德化碑》多有记载,

所以它还是研究早期南诏史的第一手资料。

唐贞元十年(公元794年),唐朝使者袁滋持节入云南册封南诏王异牟寻,唐王朝与南诏重归于好。袁滋进入昭通豆沙关时于山崖上勒石纪事,文有8行,正书,共122字。南宋时被发现,今犹存,末行有“袁滋题”三字篆文。袁滋是唐代篆书大家,与李阳冰、瞿令问齐名,“工篆隶,有古法”,但书迹罕见,豆沙关题记弥足珍贵。

大理国名碑首推《石城碑》,又名《大理国三十七部会盟碑》,清康熙十八年(公元1679年)出上于曲靖,现存曲靖一中。碑文记载了大理国征服滇东地区后与三十七部会盟之事,文为行楷,字径寸余,多别体,精彩飞动,造詣颇高。方国瑜评曰:“此碑不仅书法唐人遗意,且为大理史事之最关重要者,而史籍记载并无一字,尤为难得也”。其他大理国重要碑刻还有楚雄《护法明公德云碑赞》,《高生福墓志铭》,姚安《褒州阳派郡嵇肅灵峰明帝记》,《兴宝寺德化铭碑赞》,腾冲《白王墓碑》,祥云水目寺《皎渊塔之碑》,



119 《南诏德化碑》碑文(局部)

大理《高公辅政碑》等，它们不仅具有极高的书法价值，也是研究大理国历史的重要史料。

碑刻之外，南诏、大理国的书帖遗留不多，主要是凤仪北汤天法藏寺和大理崇圣寺千寻塔中出土的写本佛经，多属南诏晚期、大理国的作品，其中最早的是一卷南诏隆舜时题名为《护国司南抄》的经卷。这批写经中，部分写经装订精美，用金银粉写成，光彩夺目，笔法与《南诏德化碑》、《石城碑》相近，以行书为主，但更加生动活泼，偃仰顿挫，筋骨丰茂，严整中飘逸有度，晋唐风味显著。

四、绘画艺术

1. 卷轴画。

《南诏图传》、《宋时大理国描工张胜温画梵像》声名显赫，是南诏、大理国绘画艺术的最高代表，较之中原亦不遑多让。鉴于两者在云南民族美术史上的重要地位，另立章节专论，此不赘言。

2. 佛经绘画。

佛经绘画也多是卷轴形式，但与卷轴画不同，一般在卷首题记后绘有佛会图，然后是佛经文字部分和插图，图文并茂。现存云南佛经绘画多是大理国时期的。美国纽约大都会博物馆藏有一卷大理国赠送给宋王朝的写本佛经——《维摩诘经》，绘于大理国文治九年（公元1118年），紫色绢地，金书经文，华贵精美。卷首图画表现的是文殊问疾品场景，主角维摩诘踞高床华帐，执扇侃侃而谈，左侧文殊，周遭诸佛、菩萨、天王侧耳倾听，神态各异。构图沿用散点透视的传统布局，绵密丰满，少留空白，主大客小。设色尚红、黄。画法以金银线勾勒后再敷彩铺陈，古风盎然。在轮廓线中用大块的黄色和红色涂抹，晕染，通过不同色彩的层次对比，表现立体感，颇似天竺传来的“凹凸法”。人物面部细笔描成，较为精致；衣袖宽广，以没骨法绘制，生动飘逸。整图色彩斑斓，辉煌中益显华贵，可与敦煌壁画媲美。^②

大理崇圣寺千寻塔出土过大理国时期的一本《金刚般若波罗蜜经》残卷和一幅布绘中胎藏曼荼罗像。^③《金刚般若波罗蜜经》为绢地，幅宽0.27米，长5.61米。金银粉书，卷首题：“为施主并



120 剑川石钟寺露天岩画菩萨图之一

僧董明清妇人法珠坚等。”其下1.34米是金银粉勾勒然后敷彩的佛会图，首为“南无金刚般若经佛会”，次为“天王帝释像”，再次为五方佛众，末为图文并举的佛经故事。风格与传世的《宋时大理国描工张胜温画梵像》雷同。经画之后，为金刚般若波罗蜜经全文，残长4.27米，金粉书就。

中胎藏曼荼罗像绘于一平纹布上，幅宽1.25米，长1.22米。正中用墨斗弹印出九宫格，格内书梵文佛名。图像顶部绘宝盖，东西绘金杵，均为朱色。佛坛最外侧是青色八瓣莲花。整图表现的是胎藏界曼荼罗中心部分。

3. 壁画。

南诏、大理国佛寺众多，佛教壁画估计为数不少。《大理行记》曾记载：“州之北行数百步，地极明秀。蒙昭成王保和九年（公元834年）有高将军者，即此建遍知寺，其殿壁绘于今罕见。”20世纪50年代，徐嘉瑞等还在大理发现过南诏佛教壁画，可惜皆已不存。因为崇佛蜂起，南诏、大理国的统治者及王后、嫔妃多亲赴庙宇布施钱财，造像绘壁。这使部分庙宇的壁画具有了“半官方”的性质，画工在兢兢业业态度下绘制的作品，水平应该不低。其风格、技法与同期的《南诏图传》、《宋时大理国描工张胜温画梵像》比较，差距也不会太远。



121 安宁法华寺卧佛涅槃造像

现知最早的壁画是剑川石钟山石钟寺墙外的巨石岩厦所保留的南诏末期绘制的5躯菩萨像。(图120)菩萨头戴宝冠,手执法器、佛珠作立姿。绘时用石灰涂底,再勾勒填彩,设色以赭红、青、白为主,较浓艳。菩萨身后还有舟形青色火焰背光,线条平直少变化,力道遒劲,人物体态丰满,衣纹棱角分明。虽存唐风但略嫌生涩。沙登箐第12窟崖壁上还有一幅大理国时期的坐佛图,结跏趺坐,双手结禅定印,依稀可见身躯及部分轮廓线。^⑩

祥云水目寺塔壁画绘于塔基下层平涩面上,属于大理国时期作品。内容是释迦说法,众佛、菩萨聆听,也采用线描敷重彩。^⑪

五、石刻艺术

佛教对造型艺术的影响,莫过于石刻。石材坚硬,不易损毁,石雕不仅体现了雕凿者的虔诚,造像还可供俗众敬仰崇拜,是弘扬佛教艺术的极佳载体。佛教石刻以石窟寺为主,及其他摩崖造像、刻石、幢、柱等。南诏、大理国的石刻遗存较多,北起剑川,南抵凉山,东至昆明,西到保山,分布范围广泛。^⑫分述于下:

1. 石窟寺、经幢。

(1) 剑川石钟山石窟。(详见第九章)

(2) 安宁法华寺石窟。位于安宁城东洛阳山,是大理国时期作品,共有四处。第一处两龕,雕地藏及观音像;第二处分上中下三层共18窟,雕十八罗汉像;第三处三龕,一龕已毁,另一为

释迦苦行,一为牧女献乳和青牛负书;第四处两龕,仅剩一龕为卧佛。因屡遭劫难,现除最大的卧佛龕外,法华寺石窟毁坏严重,有的已无法辨认。卧佛即释迦牟尼涅槃像,全长4.8米,高1米,面阔颐丰,肉髻螺发,头戴花冠,袒胸跣足作曲肱半卧状。(图121)衣纹从左肩向下流坠,在腰间,左袖褶皱层叠,起伏若浪,足部减笔,渐隐于石后,颇有余韵。

(3) 大理挖色石窟。位于大理挖色乡,是大理国时期作品,分二区共23窟。凤鸣台区5窟,一窟为普贤,一窟为虎,其余为佛、菩萨造像,多为高浮雕,表面敷彩;龙绕石区18窟,均为罗汉像,坐立不等。

(4) 昆明地藏寺经幢。(图122)位于昆明市拓东路地藏寺旧址,现为昆明市博物馆。经幢是大理国布燮(相当于宰相)袁豆光为超度郡善侯高观音之子高明生所造,由五段红砂石雕成,通高8.3米,基阶两层,幢身七级八面。基阶鼓形座上八龙盘缠,平涩面上雕《大理国佛弟子议事布燮袁豆光敬造佛顶尊胜宝幢记》及《佛说般若波罗蜜多心经》、《大日尊发愿》、《发宏誓愿》等经文。幢身第一级四隅雕四天王,像间镌刻梵文《陀罗尼经》;第二级四隅雕四力士手托宝盖,力士间雕佛、胁侍;第三级以上雕佛、菩萨、天王、力士、胁侍、飞天、伽楼罗等,幢顶为莲瓣承托宝珠。(图123)

经幢造像以大日如来和菩萨为主,间雕天王、



122 昆明地藏寺经幢



123 昆明地藏寺经幢局部



124 剑川金华山天王造像

力士、伽楼罗、经咒，显示出浓郁的密宗色彩。造像共 300 尊，大者高逾 1 米，小者不过数厘米，佛及菩萨慈眉善目，俯视有情，天王力士神态威猛，肌肉丰隆，胁侍，飞天风姿绰约，衣饰华美，莲座殿堂刻画精致。雕刻技法采用高浮雕与浅浮雕的结合，利用经幢的八面体形状可作 360 度的照观，雕工精湛，刀法娴熟，线条遒劲，移步换景中益显玲珑剔透，不愧为“滇中艺术极品”。

2. 摩崖造像、刻石。

(1) 剑川金华山天王造像。(图 124) 位于剑川城西金华山，是大理国时期作品。造像为北方多闻天王，高 5 米，戴宝冠，着铠甲，天衣缭绕，左手托金刚塔，右手持三叉戟，身后有火焰形背光，高大威武，雄躯向右后方倾侧，粗壮矫健。左右是男女供养人，均高 3 米，分着戎装，长裙，合十而立。造像为浅浮雕，刀法粗犷有力，体现出较高的艺术水准。

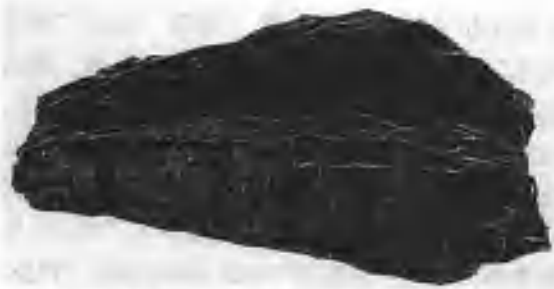
(2) 晋宁摩崖造像。位于晋宁县西南南山，是大理国时期作品。像高 5.3 米，造型与金华山相似，头戴宝冠，身着铠甲，腰悬长剑，左手扶腰，右手持戟，足下分踏龙虎，龙周围有云水、游鱼。双脚间雕一宝珠，脚左右还有二鬼奴。造像左上方雕云雷纹及小塔，并有“大圣毗沙门天王”阳文正书题榜。地上也有一座大密檐式塔。造像为高浮雕，线条粗率。天王饰耳环，有龙虎、游鱼图案等显示出地方民族化的特征。

(3) 禄劝密达拉摩崖造像。位于禄劝密达拉乡，是大理国时期作品。造像有北方多闻天和大黑天各一尊，两像间有“奉为施主三遍坦绰□□长□乐□信男□”的题记。多闻天造像高 2.3 米，头戴化佛冠，眉间有慧眼，左手持戟，右手托塔（未雕），腰佩短剑，身着铠甲，环绕天衣，脚穿芒鞋，下踏两鬼奴。大黑天造像高 3 米，头戴牛头冠，上有线刻伽楼罗，身着铠甲，项系人头，腰悬骷髅，赤足，左三臂分执钵、鼓、绢（未刻），右三臂分持戟、剑（未刻），念珠（未刻）。两像均为浅浮雕，表面敷彩，皆未完工。

(4) 大理归源寺镇国灵天神造像。位于大理市喜洲乡，是大理国时期作品。造像刻于一方形大理石柱上，高 0.9 米，宽 0.25 米，上端左侧

刻有“归源寺镇国灵天神”题榜，但造型与大黑天完全一致。归源寺今已无考，大黑天是密宗神祇，这里已经成为本主崇拜的对象。造像为浅浮雕，雕工粗糙，近人还敷以重彩，原迹难辨。

(5) 四川昭觉博什瓦黑岩石石刻南诏王出行图 位于四川省昭觉县弯长乡，是南诏末、大理国时期所作。昭觉在南诏、大理国时期历属云南统治，



125 四川昭觉博什瓦黑岩石石刻南诏王出行图

凉山一带还曾建有南诏王世隆的行宫。画像刻于16块大石上，面积440平方米，内容丰富，除佛教造像外，还有《南诏王出巡图》、《赞陀崛多》以及窣堵波式塔、密檐式塔、犀、象、龟、麒麟、鹦鹉、马、犬等，是研究南诏、大理国历史的重要资料。画像群许多已苔痕斑驳，无法辨认，就可辨识者来看，是平地阴线线刻。因岩石凹凸不平，石刻画像细部不易精雕细凿，虽轮廓准确，线条转折自如，意趣十足，但整体水平参差不齐：如执如意的侍卫，刀法洗练，人物神态生动，线条飘逸流畅；龙犬等就显得僵化呆板，足如木偶，一些护法神更似小儿“涂鸦”，线条杂乱无章，稚弱乏力。

六、工艺美术

工艺美术的发展水平与社会经济发达程度密切相关，南诏、大理国虽僻处西南，但对外文化交流频繁，积极学习中原文化传统。通过战争和正常交往，在汲取中，印等地的先进工艺基础上，提高了南诏、大理国的工艺美术水平，尤以刀剑、

象冑、漆器、纺织、造纸享誉国内。

金属武器以南诏铎鞘为首，铎鞘是王者使用的武器，也是对外交流赠送的最珍贵的礼物。《云南志》记载：它“状如刀戟残刃……所指无不洞也”。又称为“天降铎鞘”，据考可能是用陨铁制成，因含镍量高，具有钢的性能。铎鞘之外以浪剑、郁刀称著，使用生铁反复锻打，反复淬火，再加热炼成的镔铁工艺，锋利无匹，并以犀牛角为柄，缠以金丝，华丽美观。南诏武器多用毒药涂抹，中人无血而死，杀伤力极强。大理国制造的大理刀也非常出色，宋周去非的《岭外代答》记载：“蛮刀以大理所出为佳……今世所谓吹毛透风，乃大理刀之类。”

象冑是用大象皮制造的甲冑，此外还有犀牛皮和水牛皮制造的甲冑。象冑厚达半寸，坚胜铁甲，弓矢难透，并且在甲冑黑色漆地上刻上纹饰，漆以红、黄诸色“作百花虫兽之纹”^①，又用小海贝累络在缝隙处，精美绝伦。

“云南漆织诸器，甲于天下”。这是明《万历野获编》所载。大理国的漆器做工精湛，刻花、雕红等工艺都已经运用，远销内地，时称“宋剔”。纺织棉毛丝皆有，南诏末年工艺已“与中国埒”。丝织品“锦文颇有密致奇采”。^②毛织品羊毛披毡长大且轻，“白氍”是南诏、大理国进贡中央王朝的贡品。

造纸术可能是在唐大和二年（公元828年），南诏破成都，“乃掠子女工技数万而南”^③时传入。下关佛图塔出土的大理国时期的写本佛经纸质薄而坚韧，质白光滑，纤维均匀，体现出较高的造纸工艺，时人称为“碧纸”，很受中原市场欢迎。^④

此外，著名的大理石也开始开采。大理石，又称础石，是石灰岩，白云岩重新结晶的变质岩石，主要成分是碳酸钙，石纹秀美，具有很高的装饰价值。据考，大理崇圣寺三塔的基石、塔身就有部分未经打磨的大理石。《宋史·大理国传》中大理国进贡宋朝的“金装碧玕山”就是大理石精雕再金镶而成。^⑤

《南诏图传》

一、《南诏图传》产生的历史动因

《南诏图传》又称为《中兴二年画卷》，是南诏中兴二年(公元899年)王奉宗、张顺奉旨绘制，呈献给南诏王舜化贞的长卷。高31.5厘米，长580.2厘米，纸本设色。另还有文字卷，约2000字，详细说明画卷的内容，原画今已不存，现可看到的是收藏于日本京都藤井有邻馆的12世纪或13世纪的摹本。^⑨

据《南诏图传》文字卷记载，舜化贞对于佛教，“未知何圣为始，誓欲加以供奉，图像流行，今生后世，除灾致福”，而让天下人“速宜进奉”。敕令发布于二月二十八日。三月十四日，王奉宗、张顺就献上了《南诏图传》及其文字卷，不可谓之不速。《南诏图传》只是为了“除灾致福”吗？其实在《南诏图传》的文字卷中，已经透露出绘制《南诏图传》的动机是要：“崇入国起因之图，致安邦异俗之化”。换言之，就是因为国邦不宁，风俗邪妄，所以才“崇入国起因之图”，以达到“致安邦异俗之化”的结果。

蒙氏政权是“乌蛮”与“白蛮”的结合，虽然王室属于“乌蛮”，但国家机构的主要官员却以“白蛮”为主。南诏时期的清平官、大军将、军将及入唐使等重要职位中，仅白蛮大姓杨、段、

赵三姓就占了70%。^⑩“乌蛮”、“白蛮”之争，贯穿于南诏统治始终。开国初期，南诏明君辈出，阁罗凤等人雄才大略，始终保持集权制，但后继者丧失了原来的锐意进取，横征暴敛，穷兵黩武，兵火连年使“帑藏不给……上下俱困”^⑪，15岁以上的男子都被征召入伍，田地只好由妇女耕种，奴隶制经济达到了崩溃的边缘。隆舜更是“好畋猎酣饮，委国事于大臣”^⑫，形成了“君轻臣重”的局面，白蛮大姓掌握了国家政权，如何取代蒙氏的王位只是时间的问题。“乌蛮”虽崇“巫鬼之术”，但在佛教影响力渐增以及“白蛮”聚居的洱海地区阿嵯耶观音崇拜日益流行的情况下，迫于“白蛮”政治上的压力，蒙氏只有向白蛮文化靠拢，炮制出观音显圣的建国神话。面对随时可能爆发的没顶之灾，舜化贞导演了“中兴二年画卷事件”，企图追溯历史以证明蒙氏政权“神授”的合法地位，以中兴王权、安邦异俗，但这种“意在画外”的良苦用心亦无法拯救蒙氏政权倾覆的命运。

《南诏图传》完成之后，有人在画卷末端添绘了题为“文武皇帝圣真”的礼佛图。(图126)舜化贞后被称为“文武皇帝”共三人：一是大长和国的郑买嗣(公元902~909年)；二是大理国开国君主段思平(公元937~944年)；三是大理国第三代君主段思良(公元945~951年)。



126 《文武皇帝礼佛图》

127 《中兴皇帝礼佛图》



《南诏图传》上的“文武皇帝”为谁？前人考证多认为是前两人之一。从绘画技法、时代风格判断，段思平似更可能。因为《南诏图传》里“中兴皇帝”与“文武皇帝”的形象差别很大（图127），前者多用铁线描画成，神情呆板，衣袍简朴；后者则显得生动自然，线条流畅，衣袍华贵富丽。文武皇帝的画法比之中兴皇帝要高明得多，甚至接近于《宋时大理国描工张胜温画梵像》里的利贞皇帝。如果“文武皇帝”指的是郑买嗣，他篡位时间距《南诏图传》之成不过三年，至他死也只有十余年，短短几年间，绘画技法、时代风格当不会有如此重大的变化。如果“文武皇帝”指的是段思平，他即位距中兴二年已四十年左右，绘画艺术水平提高的可能性更大。《南诏图传》卷首有“文经元年”（公元945年）的字样，“文经”是段思平之子段思英的年号，也算佐证之一。

段思平身为白蛮大姓，夺取政权后必然要强调自己的“天赋神权”。他仿效舜化贞利用《南诏图传》为自己加上“君权神授”的炫目光环，把自己的形象添绘在《南诏图传》中，为白蛮“顺

天应人”地建立政权鸣锣开道。

一张图画，被两朝帝王处心积虑地用来证明其地位的合法性，单凭此点，《南诏图传》在云南绘画史上就是一件“奇作”。

二、《南诏图传》的主要内容及画卷结构

形象可以通过视觉摄取，但不同的人对于同一形象的认识理解却不尽相同。《南诏图传》的政治意义显然是凌驾于其审美功能之上，所以《南诏图传》除了以可视的画面，还专门附有长文阐释其目的、意义。把文字卷和《南诏图传》画面及相关题记、注释结合起来，可以加深我们对《南诏图传》内容的认识深度。

《南诏图传》文字卷的内容大概可分成两部分：第一部分是“梵僧（观音）幻化”，从一化到七化的不同过程，其中还包括“祭铁柱”的内容；第二部分是讲述《南诏图传》形成原委和西洱河双蛇鱼螺图的祥瑞意义。文字卷的内容与《图传》画面对照并不完全一致，现将《南诏图传》相对独立的画面分为14图，另行标目与文字卷列表比较：

图 传

- 图一：行善积德奇王家呈祥瑞。
- 图二：文武二王出现天兵来助。
- 图三：送耕饭得弥勒布施梵僧。
- 图四：显灵异巍山顶梵僧授记。
- 图五：梦讳惊幻急呼奇王父子。
- 图六：穷石村王月等偷食白犬。
- 图七：害梵僧骨灰筒投入江中。
- 图八：破筒而出王乐穷追不及。
- 图九：出开南梵僧显圣嵯浮山。
- 图十：幻现老人解更鼓铸圣像。
- 图十一：张乐进求九人同祭铁柱。
- 图十二：请为一家隆舜皈依圣教。
- 图十三：文武皇帝持炉焚香礼佛。
- 图十四：西洱河双蛇金鱼金螺图。

文字卷

- 第一化
- 第二化
- 第三化
- 第四化
- 第五化
- 第六化
- 第七化
(审人之作)
(赞文)

由上可知,《南诏图传》和文字卷的内容虽不一一对应,但基本上是吻合的,只有“文武皇帝”来历不明,显属后来窜入之作。《南诏图传》图文并茂表达的其实只是一个中心,即阿嵯耶观音幻化梵僧,蒙氏政权得到阿嵯耶观音的授记,是神圣不可侵犯的。

《南诏图传》的整体结构是平铺直叙的顺序排列,但画面宽度不等,相互间的距离也不同,如图四、图五之间,以梦玮的形象居中,无空白;

图八、图九以梵僧像连接,也无距离。仔细观察《南诏图传》的一些接缝,可看出它是分段画成后再裱为长卷的,如果把后来窜入的“文武皇帝持炉焚香礼佛图”和属于赞文部分的“西洱河双蛇金鱼金螺图”略之,前12幅图的安排仍隐含规律,即:首尾各3图,图之间均留一定空白作为间隔,中间6图分为3组,每两图一组,仅组与组之间有距离。现以“—”代表有距离,以“;”代表无距离,将《南诏图传》结构框架图示于下:

尾段	中段	首段
12—11—10—	9; 8—7; 6—5; 4	—3—2—1

从图一“行善积德奇王家呈祥瑞”到图三“送耕饭得弥勒布施梵僧”是故事的开端,“显灵异巍山顶梵僧授记”和“梦玮惊幻急呼奇王父子”属于故事的发展阶段,图六到图九是梵僧传法的斗争过程,最后梵僧显圣使故事达到了高潮,图十到图十二是故事的结局——解更鼓铸圣像、祭铁柱、隆舜一家皈依圣教,阿嵯耶观音崇拜得到了民间和官方的认同,蒙氏也完成了观音显圣的建国神话。《南诏图传》画面整体布局虽然稍显松散,但与故事内容起承转合还是遥相呼应的,在平铺直叙中略存变化。

三、《南诏图传》的艺术表现手法

卷轴画的形式,《诸葛图谱》已肇先声,南诏“祖溯源牢”与《诸葛图谱》中的“龙生夷”或有关联,而《南诏图传》中“梵僧幻化”的情节则是模仿道教《二十四化神仙图》等的手法,也和佛教“经变故事”有关。《南诏图传》是长卷的形式,表达的是曲折离奇故事情节,甚至是虚幻的神话。作者把虚幻的神话纳入画卷,再将神话虚拟成现实生活的组成部分,而周详的细节描写却将现实生活从虚幻中剥离出来——在真假交错的恍惚迷离中,诱导观者进入人为的神话世界。

因为故事以时间为经纬,文字可以表达时间

的先后,但图画只有通过画面后后来展现,即“以空间换取时间”。各种人物在不同的场景中多次重现、组合,还把不同时间发生的事件置于同一画面中,例如画卷的主要线索——梵僧的形象在画中凡九现,画卷依次展开的时候,人物、景象不断变化,遂产生多种意境。观赏者不仅是客观的存在,还在连续地观赏过程中逐渐与“画面”达成统一,在散点透视的视觉效应下,观赏者既可自由漫步,又可驻足流连,目之所注,意即随之,连续不断的赏析使观赏者心中汇成“统一的”整体,这不仅是真实的再现,还注入了观赏者积极的主观意识。

虽然《南诏图传》是分段绘制后再裱成长卷,整体构图并不统一,但每段画面中仍然存在位置经营的问题。既有安排适当、前后呼应的佳构,也有单调的平铺直叙,水平很不一致。例如,卷首的“行善积德奇王家呈祥瑞”一图的构图就以左上角至右下角的对角线为对称,右上的重心是“曲庇修廊”;左下的重心是“梵僧、得弥勒、梦玮”三人和龙犬,两部分形成了两个直角三角形似的对称。左起以山石、流水、天空祥云缥缈体现变化,在地面的空白处还用晒衣架来填补,“显灵异巍山顶梵僧授记”一图则以中轴对称构图,侍童、象、马甚至山石都强调左右对称(图128);“出开南



128 《显灵异巍山顶梵僧授记》

梵僧显圣嵯浮山”的构图就不太理想,为表示“远小近大”的空间距离感,将“梵僧”放到了画面的最顶部,梵僧下方是嵯浮山,再下方是张宁健等人,层层累叠,使画面呈竖条状,缺乏生气。

《南诏图传》设色多用石青、石绿、朱红和浅赭,常于画成后再用白粉勾线。以浅赭为画面基调,主要人物多用緋、紫。山多高远,山石无皴法,用铁线描勾出外廓线,局部再以石青、浅赭渲染苔点,表现的是石山而非土山,山石方多圆少,笔柔墨淡;山顶绕以浮云;树形多呈伞状,笔势平直,“行善积德奇王家呈祥瑞”图中曲戛旁有三树较大,左右两株均“夹叶”,敷淡彩,中间一株笔意较厚,用垂叶点,树叶纷披,略显不同;云、水画得较简单,用雷同的曲线组成;人物、动物形象最具功力,造型准确,比例得当,

既有白描,也有勾勒填彩,“文武二士出现天兵来助”和“害梵僧骨灰筒投入江中”等图笔墨生动,人物虽多,但神态各异,杂而不乱,动静组合恰到好处,构图极具张力。(图129)

整体而言,《南诏图传》的画法接近唐代细笔人物画,存在“人大于山”、“水不容泛”的现象,形象稍显呆板,线条变化不多,笔法拘谨,缺少感染力,似乎只是限于说明故事情节,未能发挥出作者的主体性。这不仅与当时绘画水平高低有关,而且受制于“奉旨而作”的态度。在回答“圣教初入邦国之原”的问题时,过分惶恐丧失了艺术家的自信。

四、《南诏图传》的历史意义

云南绘画艺术的成熟,到《南诏图传》的诞生才算渐入佳境。《诸葛图谱》据记载应该是用



129 《害梵僧骨灰筒投入江中》

笔画成的，但我们无法窥见其真面目，昆明官渡云山村东汉墓壁画和昭通东晋霍彪墓壁画是如今仅见的实物资料，可是笔法稚拙，艺术上还有很大的缺陷。《南诏图传》是迄今发现的最早的卷轴画，在构图、色彩、笔法、形象塑造多方面都体现出相当的造诣，较之汉晋有了很大的进步。它是五代十国时期云南人物画的珍贵例证，并略具山水画的雏形。

《南诏图传》是云南绘画史上承前启后的重要作品。它以内地的艺术形式来表达云南地方题材，是云南民族美术接受汉文化熏陶浸染结成的硕果，为其后《宋时大理国描工张胜温画梵像》的出现奠定了坚实的艺术基础。无论长卷结构、表现内容还是个别的人物形象塑造，我们都能在《南诏图传》、《宋时大理国描工张胜温画梵像》两者之间看到明显的嬗变轨迹。《宋时大理国描工张胜温画梵像》的成功，是站在《南诏图传》肩头而青出于蓝，这一点不可否认。

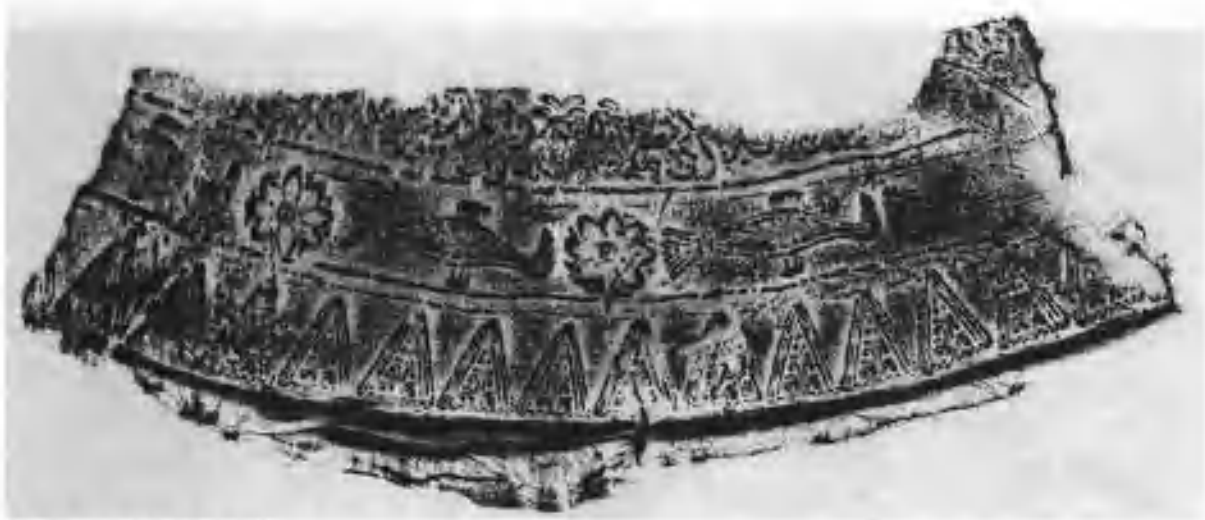
此外，《南诏图传》还具有极高的史料价值。它本就属于南诏末期统治阶级中“乌蛮”和“白蛮”之争的政治产物，是当时政治风云变幻的集中体现。要了解南诏史实，今日只能借助于新旧《唐书》、《资治通鉴》及《云南志》等少数书籍，通过对《南诏图传》及其文字卷的研究，我们可以印证、补充史书未载或载而不详的诸多内容，如南诏建立、灭亡、职官、郡制、文化等。《南

诏图传》中“二牛抬杠”、“皮风箱”和使用铜鼓等细节更为我们提供了南诏社会文化生活的生动场面。（图130）近年来，有的学者还通过《南诏图传》中的“梵僧像”来研究印度“婆罗门教”在云南流传的情况，随着研究的深入，《南诏图传》的重要史料价值将不断彰显。

结语

东汉以来，在清谈幽玄风尚之下，居于云南交通干道上的“南中大姓”，深受汉文化影响，以虚无的心态面对现实，狂热地“及时行乐”，渴望死后仍保持人间生活的奢靡，故以“事死如生”的观念对待丧葬。这使“梁堆”文物成为这一时期云南民族美术的主要内容，体现出浓郁的汉风。南诏、大理国由于积极接受外来文化因素并使之本土化，文化发展日趋多元，艺术形式更加多样。佛教昌盛使社会风气为之一变，人们出于对“彼岸”的向往而将希望寄托于“来世”。以佛教教义为轮回之筏，渡己渡人的幻想有别于东汉以来现世的“为己”厚葬之风。所以南诏、大理国时期，云南民族美术以地面文化遗存为主。

汉晋伊始云南民族美术呈现的“外来化”倾向，在儒家、巫鬼文化的碰撞融合中逐步完成了“外来的本土化”过程。南诏、大理国的五百年，是云南民族美术史继青铜艺术之后一个新的，



130 大理发现的铜鼓残片拓片

同时也是最后的高潮期。具体而言,即熟练运用外来艺术形式表现本土内容,艺术表现方式续有增多,出现了规模化的大型艺术作品,精品迭现。建筑、铜铸、碑刻、书法、绘画、石刻及工艺美术蓬勃发展,门类众多,艺术造诣达到了前所未有的高度。出现了庙宇佛塔、经幢石窟、佛经插图、织锦刺绣等全新的艺术形式。三塔、剑川石窟、建极大钟、南诏铁柱等作品规模宏大,工艺精湛,前所未见。云南民族美术的内容不再是对中原艺术的单纯模仿,而是适应地方民族文化发展的需要,熟练掌握各种艺术手段,创造出光辉夺目、千古流传的艺术精品。这一时期是对过往的继承和发扬光大,是云南民族美术史上崭新的、光辉的一个篇章。“描工”张胜温的出现,意味着传统艺术生产方式的巨大变革。官方的、专业的“描工”与古滇国的手工奴隶及传统的为生计而作的民间匠人在身份地位、创作动机、艺术理论、表现方法上都发生了质变,标志着官方美术创作的确立。

大理国而后,元人尚武,明重“屯垦”,由于中央集权和大量汉族移民的涌入,云南主流文化与中央保持着惊人的一致。所谓“人文日渐兴,其地夷夏杂处,然宜蒸蒸化洽,淳朴易治……”“衣冠礼法,言语习尚,大率类建业(南京)”^①。地方民族色彩消褪使云南民族美术发展丧失了锐意进取的生机活力,其间虽亦有名家偶现,但整体发展则呈停滞不前的趋势。

注释

① 《南诏德化碑》,载汪宁生《云南考古》第155~166页,云南人民出版社1992年版。

② 《云南志》卷4。

③ 《太平御览·南夷志》。

④ 辛怡显:《至道云南录》,见王叔武辑《云南古佚书抄》。

⑤ 相关资料参见云南省文物处编的《大理崇圣寺三塔》(文物出版社1998年版),以及李朝真、张锡禄著的《大理古塔》(云南人民出版社1985年版)。

⑥ 郭松年:《大理行记》。

⑦ 何金龙:《南诏在洱海坝子多重防御体系的考古学探讨》,载《云南文物》2000年第1期。

⑧ 《读史方舆纪要》卷11。

⑨ 见《大理崇圣寺三塔》一书。

⑩ 李昆声主编:《南诏大理国雕刻绘画艺术》,云南人民出版社、云南美术出版社1999年版。

⑪ 印度健陀罗风格除希腊化风格之外,还有一种迦毕试样式(kapisa style)。其受贵霜文化的影响,强调正面,线条硬直,身材粗矮,衣褶多直平阶梯式的程式化,火焰形背光是其特有装饰。从南诏、大理国佛教造像风格来看,迦毕试样式影响也存在,石钟山石窟造像尤其明显。

⑫ 李晓岑:《白族的科学与文明》第182~192页,云南人民出版社1997年版。

⑬ 本节所取资料数据见顾峰著的《云南碑刻与书法》,云南人民出版社1984年版。

⑭ 李昆声主编:《南诏大理国雕刻绘画艺术》第241页,云南人民出版社、云南美术出版社1999年版。

⑮ 见《大理崇圣寺三塔》第81~83页。

⑯ 王海啸主编:《云南历代壁画艺术》第29~33页,云南人民出版社、云南美术出版社2002年版。

⑰ 同⑯第240页。

⑱ 本节所取资料数据见张楠著《南诏大理的石刻艺术》一文,载云南省文物管理委员会编《南诏大理文物》第140~149页,文物出版社1992年版。

⑲ 《桂海虞衡志》。

⑳ 《云南志》卷7。

㉑ 《新唐书·南蛮传》。

㉒ 此节可参见李晓岑著《白族的科学与文明》第199~221页。

㉓ 同见《南诏大理国雕刻绘画艺术》第182~193页。

㉔ 张旭:《南诏西洱河蛮及其子孙》,载《大理白族史探索》第81~101页,云南人民出版社1990年版。

㉕ 《南诏野史》胡蔚本“隆舜”一节。

㉖ 《资治通鉴》卷253《唐纪六十九》。

㉗ 谢肇淛:《滇略》。

第九章 神人并存的剑川石窟雕像

Chapter Nine Jianchuan Grottoes---The Sculptures Depicting Man and Deities

石钟山石窟开凿于唐宋之际,是南诏、大理国时期云南密宗的重要道场。南诏、大理国与中央王朝、吐蕃关系密切,又地邻印度,所以石钟山石窟体现出文化的多元烙印,其最大的特点在于“人的神化”与“神的人化”:它将人间凡人神化为顶礼膜拜的对象,在塑造天上的神祇时,却以俗世人物为原型。风格上秉承中国雕塑艺术传统,在块面造型的同时强调线的装饰性。移步换景的长卷式布局,使石钟山石窟成为独特的“三维的绘画”。

剑川石钟山石窟简介

石窟艺术源于印度,是佛教徒在山崖间开凿的洞窟,类型有二:一是“支提”(Caitya),内圆外方形如兽蹄,中央有舍利塔,供藏舍利和举行宗教仪式;一是“毗诃罗”(Vihara),即精舍,窟中设有方形广堂,供僧人居住,也有在支提窟中又开凿毗诃罗窟者。石窟是僧侣为逃避俗世喧嚣而开凿的修行场所,所以石窟四壁多施以壁画和造像,供修行时观想、内省。

石窟艺术随佛教传入中国,北起酒泉,南至剑川,分布几遍全国。其传播路线可分为南北两支:最早的北支经贵霜王国传入新疆天山南麓,河西走廊成为中心。我们熟知的敦煌、云岗、龙门等都是属于北传。早期的石窟内容多以佛本生故事为主,造像风格受外来艺术影响较浓,其后内容渐丰,在中国化的过程中逐步世俗化。南支则由印度传入四川、云南等地,内容以密宗为主。唐宋以降,中原开凿石窟之风已衰,但石钟山石窟却异军突起,成为中国石窟艺术的娓娓余音。

石钟山石窟位于剑川县城西南石宝山南峰石钟山上。石宝山隶属老君山脉,海拔3038.9米。自喜马拉雅造山运动后,石钟山由原先的汪洋大海渐次演变为陆地、山脉,造就了万千奇峰,历经千秋万载的风雨侵蚀,形成姿态各异的大小奇石,鬼斧神工,令人惊叹,故名“石宝”。当地白族称“砮波善”,意即大石头山。石钟山则是

因山有丹岩倒扣如钟而得名。

石宝山林泉秀美,处处危岩,石材极适宜雕凿,开凿石窟条件得天独厚。从“天启十一年”的题记和石窟中的王者造像,不难揣度南诏官方开凿石窟的初衷。唐大和三年(公元829年),南诏蒙嵯巂攻掠四川,得僧道工匠数千人而归,这为石钟山石窟开凿准备了必要的技术条件,也使其艺术特点和四川大足石刻呈现出类似之处。南诏而后,大理国继续光大石窟艺术,多年经营终于形成了今天石钟山石窟的格局。

明人李元阳在《石宝山记》中曾对石钟山石窟有过记载。1958年,文物出版社出版了宋伯胤先生所著的《剑川石窟》一书,这深藏于松林奇石中的南天瑰宝的神秘面纱被揭开了。1961年,石钟山石窟经国务院公布为全国第一批重点文物保护单位。

石钟山石窟内容概述

迄今石钟山石窟共发现16窟,造像139躯,另有柱脚石1对,石兽1只,造像题记5则,碑碣5通,游人题记40余则,地理位置以石钟寺为中心(8窟),遍及狮子关(3窟)和沙登箐(5窟)方圆约3平方千米的区域。根据现有造像题记,石窟开凿于南诏天启十一年(公元850年),止于大理国盛德四年(公元1179年),历时三百多年。^①列表如下^②:

地点	窟号	尺寸	主要内容	题刻及备注
石钟寺区	1	高 1.66 米， 宽 1.20 米，进 深 0.49 米	造像 9 躯，王者坐像 及侍从等人。窟门内左右两 侧有文官两人。	窟前正中雕“山高水长” 四字，其侧刻有“隆德七年 宾川人李承德游此”题记。 窟左侧阴线刻天竺僧人像。
石钟寺区	2	高 1.90 米， 宽 1.52 米，进 深 0.51 米	造像 16 躯，王者坐像 及左右有侍从、武士多人。 窟门内左右两侧有文官两 人。	左壁刻有“高保合庆知 府母师永乐七年（公元 1409 年）到此四月十二”铭。
石钟寺区	3	高 1.50 米， 宽 1.10 米，进 深 0.55 米	地藏菩萨坐像，头戴 宝冠，右手执锡杖，已毁， 左手执宝珠。足下各踏一朵 莲花。像背作一大圆屏，上 列七圆环。	墨书题记两则：一为“至 元六年（公元 1269 年）四月 十一日大理人李福顺到此”。 一为“宣光三年（公元 1373 年） 三月十五日……分省镇抚□ 知事实到此。”
石钟寺区	4	长 1.45 米， 宽 1.80 米	造像 7 躯，中雕释迦、 迦叶、阿难像。佛左为文殊， 右为普贤及二昆仑奴。	
石钟寺区	5	有左中右 三窟，高 1.26 米，宽 1.30 米， 进深 0.50 米	中窟是维摩诘造像。 殿堂内左侧雕文殊师利，右 侧雕一人，头面已残。	左右两小窟分为上下台， 上台分雕大势至、观音像， 下台为供养人、僧人像。
石钟寺区	6	长 11 米， 高 3 米	正中雕释迦坐像。阿 难、迦叶侍立左右，佛及二 弟子左右各列四大明王，两 侧雕多闻天王和广目天王 立像。	阿难身侧墨书：“是无上 咒，是无等咒”。迦叶身侧墨 书：“泛淡祥光，泛淡慈光”。
石钟寺区	7	长 11 米， 宽 2.7 米	有造像 3 躯，中为甘 露观音（俗称剖心观音）， 胸前凿一方形孔。菩萨左、 右各雕一供养女子立像。	后壁右上方有藏文题记， 龕左壁刻明嘉靖壬戌（公元 1562 年）李元阳（中溪）游石 宝山诗一首，右壁刻有明崇 祯己卯（公元 1639 年）王元 英和李元阳游石宝山诗一首。

(接上表)

石钟寺区	8	高0.90米, 宽0.60米, 进 深0.65米	原造像已毁, 后世补雕一女阴。龕左右壁还有浅浮雕阿弥陀佛、毗卢舍那佛及诸菩萨坐像。龕外左右分雕增长天王、持国天王像。持国天王右侧有一小龕雕坐佛, 左右雕六臂、四臂菩萨像, 佛前有一僧盘坐。	女阴两旁有榜题墨书, 右为“广集化生路”, 左为“大开方便门”。榜题正中阴刻“五匹西”(一作“西皮乃”)三字。榜题右上侧有大理盛德四年(公元1179年)墨书题记。
狮子关区	9	高1.13米, 宽0.90米	雕像脸部已残, 卷发, 披缁系裙, 足穿长靴, 双手交于前, 拄一宝杖, 杖头着地作回卷状。	旁题“波斯国人”四字。
狮子关区	10	高1.83米, 上宽1.07米, 下 宽1.87米, 梵 僧立像高1.66 米。犬高0.71米, 长0.62米	雕梵僧立像, 右手曲伸向上, 食指、中指伸直作上指状, 左手曲在胸前持一净瓶, 左足旁有一犬, 弓身回首, 项系铃。	梵僧像左肩上方有一块方形榜题:“紫石云中, 信境兰若。盛德四年(公元1179年)六月七日造像, 施主工匠金榜, 杨天王秀勛。”
狮子关区	11	高0.85米, 宽1.20米	有造像7躯, 中间案上盘坐5人, 右男像袖手抱笏, 左女像敛手端坐。男像右有一戴冠男子, 女像左有一戴帽女子。两人间有一执拨浪鼓的小孩; 左右侧有男女二立像。	二女像间刻四行题记。“大圣耶嚩罗□大王及后妃男女从者等尊容元改造像昌宁记之。”
沙登箐区	12	高3米, 长6米	该窟分为上下两列。上列自右向左共五龕, 多为一佛二弟子(或一佛二菩萨)组合。下列共四龕, 每龕雕二三像, 多为佛及菩萨像。	上列为浅雕龕, 下列为深龕。后壁有“沙迫附尚邑三跋甸张傍龙妻盛梦和男龙庆龙君龙世龙安龙千等有善缘敬造弥勒仏阿弥陀仏囡王天启十一年七月廿五月题记”。
沙登箐区	13	高0.70米	菩萨立像, 右手伸于胸前侧结印, 左手下垂。龕左、右各雕宝塔四座, 多为密檐塔。塔右上壁间有一拱形下小龕内雕骑象六臂日月神像, 已风化。	右侧墨书“南无琉璃佛”, 左旁墨书“圣□四年壬寅岁”。龕外缘左侧刻“奉为造像施主药师祥妇人观音得雕”题记。左面第三座塔上刻“大理国造像施主药师祥妇人观音姑爱□□□□等敬雕”题记。

(接上表)

沙登箐区	14	佛高2米， 迦叶高1.8米， 阿难高1.8米	佛坐像，着通肩衣， 左手仰掌当脐，右手陈胸 前。龕外左侧雕迦叶立像， 右侧雕阿难立像，脚前雕一 供养人，已残。	
沙登箐区	15	高2米	左边雕北方多闻天王 像。左手托举金刚宝塔，右 手持长柄三戟叉，双足各踏 一跪伏的鬼奴。	该处大岩壁中间天生一 道大石缝，在缝左、右凿成 两浅龕（即15号、16号窟）。
沙登箐区	16	高2米	右边雕广目天王像。头 上高髻，额中开慧眼，六臂 分别执鼓、钵、念珠、叉、剑、 索等，手臂、足上均盘蛇。	

石钟山石窟的形制与布局

石钟山石窟确切地说应该是摩崖石龕，摩崖造像之属，但因习称已久，故此从俗。由于开凿时间早晚不一，开凿者也有民间、官方的不同，所以可将石钟山石窟分为三期：

第一期为沙登箐区第12号、第13号窟，第12号窟中有“国王天启十一年”的题记，是迄今发现的最早纪年。第12号窟的形制布局并不讲究，横排竖列，层叠拥挤，在略呈方形的大龕中分隔数龕。龕与龕之间无明显界限，造像内容也有重复，主要是弥勒佛、阿弥陀佛。雕刻技法显得生涩稚拙。（图131）第13号窟形制布局稍具匠心，



131 第12号窟的佛、菩萨造像

崖面中间开凿阿嵯耶观音大龕，龕左右分隔四浅浮雕小塔。左翼上方有雕一圆拱形小龕，在两翼对称中又显变化。阿嵯耶观音在南诏、大理民间普受崇敬，故有“奉为造像施主药师祥妇人观音得雕”的题记。至于四周的浅浮雕小塔，开凿时间可能要推后到蒙元时期。^④

第二期为大理国时期开凿的石钟寺区及其他部分造像，其中石钟寺区的第1号到第8号窟艺术造诣最高，布局最完整，略述于下：

石钟寺区的第1号到第8号窟形制可分为三类。一类如第1号、第2号窟。属于摩崖造像石龕。龕檐结构是一座华丽的殿堂。第1号窟左右两边有阴线刻的石砌墙前墩，窟为拱形。（图132）第2号窟外呈方形，拱形堂框上还雕有悬挂的帐幔，殿堂左右山墙雕成石砌样式，顶部是多层叠涩。二类如第3号、第4号、第6号、第7号窟，也是摩崖造像石龕，但表现的是佛教造像内容。其中第6号窟较大，龕内造像和背后壁是五间牌楼式一高二低的佛龕。（图133）龕柱为方形，扁圆形柱础，建筑风格与大理地区木构佛龕颇似。三类如第5号、第8号窟，是组合式的摩崖造像石龕。第5号窟由左中右三窟组成，中央为殿堂式方形造像龕，左右则是拱形石龕。第8号窟中央为拱形，



132 第1号窟“异牟寻议政图”



133 第6号窟八大明王堂局部

左右雕摩崖造像浅龛。

从龛的形制看，结构上经过深思熟虑的巧妙安排。一般的单独造像龛或一主二从的造像龛多为拱形，下阶基为方形，略具对比，而组合式的造像龛，第5号窟中央是方形殿堂，左右耳龛就呈拱形，且位置稍后缩，注重突出主像。第8号窟左中右均为拱形，位于同一平面上，但左右耳龛进深较短，中央主龛进深长，三者形成大小、深浅的对比，无形中将观者的视线“拉近”。

单窟中佛教造像较多，处理手法与前有别，如第6号窟中，在单独造像后又做了统一的安排，用5间牌楼式的龛后壁将诸多佛教神祇联为一体，同中存异。当一

窟中造像较多，且非佛教神祇时，古代匠人大胆地将殿堂式的木质构建借用到了第1号、第2号窟中，不仅标志出它们的特殊性，而且使王者造像出现在佛教石窟中不那么突兀。石钟寺区的8窟造像，内容各异，石窟形制多变，近似而不雷同，通过方圆、大小、远近的对比，寓多样于统一之中。

第三期为蒙元时期开凿的一些小型佛教造像。

石钟山开凿年代最早的可能是带“天启十一年”题记的沙登菁区第12号窟，但石钟寺区的第1号至第8号窟是整个石窟群的核心，其中规模最大的第6号窟又在8窟中居于最重要的位置。该窟高3米，长11米，正中雕释迦及二弟子，释迦肉髻螺发，结跏趺坐，身后饰莲花纹头光、背光；阿难，伽耶侍立左右，两者均光头、跣足立于莲台上。两侧各有四大明王，三头六臂，分执剑、杵、法轮等物。明王两侧雕多闻天王（毗沙门天王）、大黑天神（广目天王）像。神态狰狞呈愤怒状的八大明王像深具佛教密宗特色。以第6号窟中的大日如来（释迦）为主尊的定位表明，石钟山石窟还可能是南诏、大理国时云南佛教密宗的重要道场之一。狮子关石窟的题记中曾有“信境兰若”的字样，兰若即庙宇，我们还在石钟寺附近发现了残砖断瓦和图案作“胜业波罗蜜”的梵文瓦当；石钟寺石窟中还留有凿痕榫孔。这些都表明古时石钟山曾有寺庙，但明代后已不存。

如果我们从石钟寺自西向东而行，映入眼帘的首先是第1号、第2号窟的“王者像”，然后以地藏菩萨、华严三圣、维摩诘三窟为承接、铺垫，紧接着是石窟群的核心部分——在八大明王环卫烘托下的一佛二弟子，最后是观音和所谓的“阿央白”（阿央白，是白族语中“女

阴”之意，此处原为佛教造像，残损后被刻成现状，今天已变成当地民间生殖崇拜的对象），渐至尾声。这种以帝王开篇的起兴方法与台湾“故宫”所藏的《宋时大理国描工张胜温画梵像》略为相似，移步换景的视角转换，给人以“画中行”的感觉。

石钟山石窟主题特征

古滇国时期，滇人初具“天人合一”的观念，以祖先崇拜、自然崇拜为主，并无固定偶像。时至南诏，宗教的政治目的性凌驾于原始巫教，佛教崇拜之上，统治者为了强调“君权神授”的合法性，必然要求佛教为政治服务。在这种背景下，佛教开始了地方化的进程。

从具有“国王天启十一年”题记的沙登箐区第12号窟可以看出，石钟山石窟最早的开凿者可能是民间信徒或小型佛教团体，沙登箐区第12号窟雕凿多是不规则的小型佛龛，技法稚拙。内容以弥勒佛、阿弥陀佛为主。大理国时期开凿的石钟寺区和狮子关区及沙登箐区的部分造像应该是属于官方作品，其形制宏大，造像题材多样，技法成熟，并且出现了特殊的“王者造像”。

造像龛本是佛的国度，但石钟山上，人间帝王却侧身其间，形成“人神并肩”的主题特征。将统治者形象神化的手法不是石钟山首创，梁武帝、武则天都曾在云岗、龙门石窟中留下了自己的造像，但他们毕竟还是脱却冠冕，披上了僧衣，不像石钟山上，直接把活生生的人间帝王乃至仪卫、侍从都刻入神龛，其政治动机远逾前者。“人的神化”成为石钟山石窟的一大特征。人神混杂提升了人间帝王的神圣地位，从而印证了君权神授的合法性。

换言之，统治者巧妙利用佛教为自己摇旗呐喊，佛教在官方的宣扬下也得以发扬光大，这是双方心照不宣的默契。

最典型表现出“人的神化”的石窟是狮子关区第11号窟。该窟壁间还有“圣独罗”等字样，是南诏第一代国王细奴逻、后妃及从者造像，民间俗称“全家福”，可见此窟供奉的是神化后的



134 第11号窟细奴逻、后妃及男女从者造像

南诏君王细奴逻一家。（图134）窟中案上两躯大人造像一男一女，中间还有一小男孩造像，光头，上身赤裸，腰系裙，盘膝而坐左手撑左膝，右手上举一圆形物件，似乎是在玩弄一拨浪鼓，生活气息浓厚。该窟的布局、主尊造像与明代剑川罗龙邑（今龙门邑）本主庙极其相似。从壁间“元玖造像昌宁记之”题记分析，“元玖、昌宁”很像是人名，所以此窟的开凿应与民间本主信仰有关。

此外，石钟山第1号窟、第2号窟中雕凿的也是当时的王者造像。石钟山第1号窟中的王者，头戴金刚宝塔莲花冠，身着宽袖长袍，神态庄严，身左有一男子，短衣椎髻，背斗笠，手持长藤杖。相关史料证明两者就是南诏时的国王，清平官无疑。有人考证此王者为南诏王异牟寻造像，故命名此窟为“异牟寻议政图”。^②（图135）就艺术造诣来看，此窟在石钟寺8窟中显得稍逊一



135 第1号窟“异牟寻议政图”



136 异牟寻头囊形状及左右文官、侍从

筹，在线条、形体表现力方面都与其他7窟有一定的差距。(图136)壁间题记有“永历戊戌(公元1658年)”字样，其具体开凿时间还有待考证。第2号窟是石窟艺术中罕见的精品，共有造像16躯。中间王者头戴金刚宝塔莲花冠，着宽袖长袍，造型与第1号窟中王者相似，但头戴的宝冠明显比前者更华丽，细部纹饰雕凿精致，刀法洗练，与《宋时大理国描工张胜温画梵像》中的利贞皇帝头戴的宝冠相同。这种特殊的金刚宝塔莲花冠应该就是南诏国王用来显示身份地位的“头囊”。王者身右侧有一僧人捻珠盘坐于须弥座上，背后撑着一把曲柄扛伞。曲柄扛伞是吐蕃献给南诏国王的礼物，常人不可能拥有，且此僧能与国王共坐，证明他在国家政治生活中具有特殊的地位。所以有人考证此窟中王者是南诏王阁罗凤，僧人是其弟阁陵。⑮

把人神化的同时，石钟山石窟也把神人化。极乐世界在现实中并不存在，不是神造人，而是人造神，即将现实的

人间理想化为虚幻的神界。要表现佛的神圣只有通过美好的、具体的雕塑造像——这使石窟艺术无法超出艺术创作的规律——真实地折射出现实世界的内容：虚幻的神灵和真实的人物之间不再泾渭分明。佛教经轨是外加之物，但造像形象却来自现实生活，古代匠人在有意无意之间突破了宗教仪轨的拘束，为我们展现实世界生动场面和普通人民的生活祈愿。

高高在上的神祇仿佛不食人间烟火，可供养人却不折不扣的是世俗女子的模样。第7号窟中观音两侧的供养人造像尤为明显。她们不是常见的肋侍，而是手捧经篋、净瓶的女子，发髻高耸，面容宽厚，身材丰满，着宽袖长袍，耳部有环，脚穿大头鞋，温柔敦厚，娴静大方，分明是当时贵族女子的生动写照。她们微微侧立，颈部与身躯稍呈扭曲状，生机盎然，似乎就要从壁间步出。

第5号窟甚至把神雕塑得一如凡人。(图



137 第5号窟维摩诘造像

137) 该窟表现的是“文殊问疾品”的故事。佛经记载，维摩诘是大乘居士。他通晓佛法，神通广大，辩才无碍，家中虽有万贯家财、妻妾成群，但他却视如敝屣。“问疾品”是讲述他以称病为由，向来家中探望他的亲友、文殊师利菩萨、舍利弗宣扬佛法的故事。因维摩诘有玄辩之长，与魏晋清谈风尚颇类，故“问疾品”故事尤受文人喜爱，是中国石窟艺术中的常见题材。与常见的“问疾品”中居高床华帐，神情优雅，颌有美髯，虽清羸示病但风采翩然的维摩诘不同，古代匠人将“问疾品”的故事背

景从维摩诘家中搬到了山岩蹊径间，殿堂式的石窟内壁雕成林泉洞壑状，窟中人物、鸟兽、宝塔、花瓶处处，最小者不过2厘米，玲珑剔透，但维摩诘极大。这种布局实际上接近于中国画散点透视的传统，不注重远近、大小比例，主大客小以突出主题。著名的画作《步辇图》就是这种布局。维摩诘愁眉苦脸，神态郁悒，颌下无美髯，端坐石上，状同苦行僧人，这在全国石窟中也仅此一例而已。造像的作者强调的是愁意而非病容，因芸芸众生沉浮于苦海而不自知的同情而生的忧愁和慈悲，使维摩诘情不自禁地将身躯前倾，生动地表现了他虽超脱世外仍心念众生。故民间贴切地称之为“愁面观音”。

石钟山石窟的艺术风格

一、石钟山石窟的艺术源流

石钟山石窟的艺术源流不外乎三：吐蕃、四川和印度。吐蕃的影响尚无法确定；四川传来的雕凿技艺与样式则颇为明显，印度因为地缘关系，其文化在石钟山石窟中也留下了深刻烙印。^⑤还有本土巫教文化对佛教的渗透，使两者在石窟中融会一体，变成本主崇拜。例如石钟山上的“全家福”。其他南诏、大理国时期流行的“阿嵯耶观音”崇拜，在石钟山石窟中也可见到，第13号窟就是阿嵯耶观音立像，第10号窟中的梵僧像与《南诏图传》中的阿嵯耶观音化现的梵僧很相似。（图138）石钟山的梵僧像和《南诏图传》



138 第10号窟观音化现梵僧造像

的出现一样，具有强烈的政治意味。它是南诏“乌蛮”统治者为了向政治高层中的“白蛮”强调显示自己正统地位的一种工具。

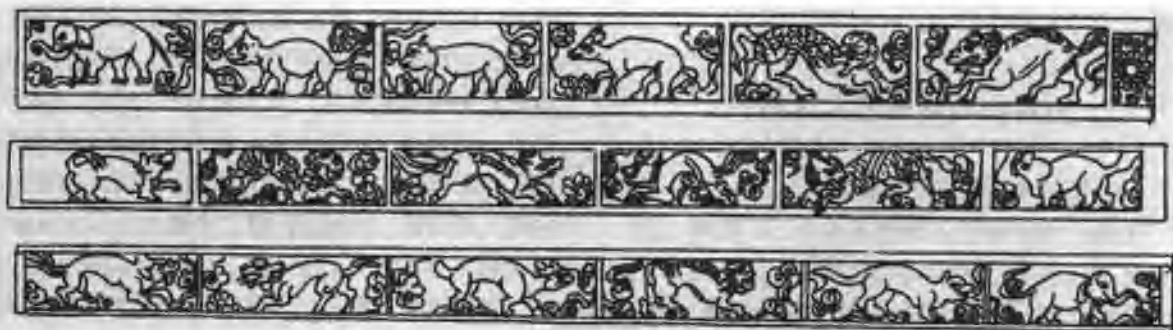
艺术的兼收并蓄，使石钟山石窟艺术风格变得和而不同。汇集百川，博纳众长，终于形成了独特的风格：人间帝王、将相、仪卫、侍从都挤进了神龛。现实主义的手法如实描绘了众多现实人物形象，“人的神化”与“神的人化”交织在一起，使观赏者敬仰中包含着亲和力，崇拜时又产生畏惧感。

第6号窟中的一佛二弟子和八大明王造像，纯属佛教密宗艺术，八大明王夸张变形的容貌和身后火焰状背光，都是密宗神祇常见的造型手法。这可视为对整个石窟群的基本定位。无论石钟山石窟的内容如何多样，其精髓与核心仍然是密宗艺术。内容虽以密宗为主，表现手段却更多地表现出中原样式，这里不能抹杀被南诏从四川掠来的匠人对南诏、大理国石窟艺术做出的伟大贡献。唐大和三年（公元829年），南诏蒙嵯巅攻略四川，得僧道工匠数千人而归，这为石钟山石窟开凿准备了必要的技术条件，也使其艺术特点和四川大足石刻呈现出类似之处。石钟山石窟中造像的组合方式，以释迦为主尊，与中原各地石窟几乎完全一致。仔细观察四川大足石刻的部分造像，许多装饰方法、特征都与石钟山石窟极其相似。例如，大足石刻中普贤像（北山136号·宋代）侧的肋侍，衣褶与石钟山石窟第1号窟中王者左侧头戴帷帽、手捧木夹的侍卫如出一辙。^⑥六臂观音的侍女（第136号窟北壁·宋代）长身直立，双手笼袖，面阔颐丰，眼角上挑，身材丰满，神情与石钟山石窟第7号窟中的供养人极似。^⑦两者造像风格均有面部短宽、身躯粗壮的特点，但大足造像更清秀，剑川造像更敦厚。造成这种雷同很可能是因为当时开凿者还是按照一定的范本来雕凿，如造像仪轨等。其法大概是先在石崖上雕出大体面，然后用墨线勾勒，再逐步削减雕凿。

南诏、大理国与印度、东南亚诸国交往很频繁，这为石钟山平添了一缕神秘的异域风情：“摩那耶迦”，即象鼻人身像，是印度神话中的神仙；



139 南诏末期柱脚石外国人造像



140 第6号窟，八大明王堂石阶细部

大黑天是印度湿婆教的大神；毗沙门天王（即多闻天王）盛行于喀什米尔、于阗；这些神祇都在石钟山石窟占有一席之地。第10号窟中的梵僧、第9号窟中的披毡僧人面阔唇厚，凸睛圆鼻，神态古怪，一望即知非中土人民。还有第4号窟中普贤像侧的驯象昆仑奴，矮小健壮，方面大耳，手足戴环，双手持杖钩住象耳，刀法细腻，于朴实无华的气质中隐透出顽皮意味，是难得的艺术佳作。（图139）

二、石钟山石窟的艺术表现手段

石窟艺术是雕塑的艺术，对石钟山石窟而言是雕刻而非塑造。与铜铸艺术相反，它采用削减法创造三维的审美对象。因石料的特殊性限制，石窟造像占有空间的实体厚度有限，所以多以高浮雕为主，结合浅浮雕、薄浮雕、线刻等手法。石窟艺术的特殊性，也因石窟艺术特殊的题材、内容决定了其表现手段不宜于采用强调单个体的圆雕方式。多样化的浮雕形式在表现佛会、本

生、经变等大场面时更能胜任。但石窟中浮雕不是简单的“二维画面”，因为“窟”本身就具备了一定的进深，这也意味着空间的深度。构图也更复杂，形成远景、中景、近景的多层次表现方式。具体的操作方法是高浮雕、浅浮雕、薄浮雕再加上底板处理及龕内外局部的细腻线刻，造成二维和三维、平面和立体的综合。（图140）它不仅强调触觉的实体性，还强调视觉的观景性。

石钟山石窟多以二维的平面构图去经营安排三维的石窟造像，加之对线条的有效利用，使我们无法不联想到它与绘画的关系。用个不恰当的

比喻，第11号窟的“全家福”造像风格类似勾勒浅绛，而第1号至第8号窟造像风格与精细的白描相近，所以我们称之为“立体的绘画”。石窟造像以高浮雕为主，但浅浮雕、薄浮雕和线刻的作用也不可轻忽。单窟或个体则多是几种手法的齐施并用：高浮雕塑造主体，浅浮雕、薄浮雕多用来烘云托月，线刻属于补充手段。

艺术表现手段多变带来丰富的审美层次。例如第2号窟中的王者像，用高浮雕造型，王者的靠椅、身后屏风就用浅浮雕表现。王者头囊上的细致花纹、衣褶的对称处理，无不体现出王者的端庄（图141）；第4号窟



141 阁罗凤的头囊细部



142 第4号窟华严三圣造像

的华严三圣、释迦、文殊、普贤是高浮雕，但身后背光及阿难、伽叶又是浅浮雕。佛、菩萨身后均有背光，花纹精细，用来烘托主像，表现对比。（图142）浅浮雕造像见于第10号窟、第12号窟、第15号、第16号窟，但水平并不一致。第12号窟的“一佛二弟子”、“一佛二菩萨”雕凿粗糙，

躯体比例失当，臃肿肥胖，仅“写形”而无法“传神”，这是因为开凿时间较早的缘故。第10号窟的梵僧像与第15号、第16号窟的多闻天王、大黑天神，雕凿刀功精致，粗犷和细腻兼备。（图143）以梵僧像为例，梵僧右手斜抬，似乎在指示道路，一犬在僧左回首翘望，人、犬呼应形成高低、大小、动静的对比，增加了构图的生动。薄浮雕造像不多，较典型的是第8号窟中的阿弥陀佛及菩萨和毗卢佛及菩萨。在石壁上用细腻的刀法雕凿，线条准确，衣纹刻画尤具功力。线



143 第15号、第16号窟的多闻天王、大黑天神

刻造像仅有第10号窟旁的梵僧和第9号窟中的披毡僧人两处，用粗陋的线条简单勾勒，刀法绵软生涩，舍弃细节描绘，与博什瓦黑岩刻相类。

石钟山上还有一种因材而施的雕塑，根据山石天然形状，略加刀凿，画龙点睛般创造出回头望月的“石牛”，拳体酣睡的“石虎”，寓意升平的“太平景象图”……天工、人力合而为一，使人不禁感喟天工之巧，也为古代匠人的才能所折服。

三、石窟的艺术特征

雕塑被称为“凝固的舞蹈”、“凝练的诗句”，它擅长捕捉人的瞬间动态，通过静态造型来表现运动感。西方雕塑注重作品的块面处理，以人体动作、肌肉语言、姿态韵律表现人的内在精神本质，在刻画强力运动中的人体技艺上达到了极高的水准；中国石窟雕塑作品在注重大块面结构的同时，又不忽略小局部的装饰，强调线条的重要。绘画上的白描技法被运用到了雕塑中，它表现人体动作但不过分强调，描绘肌肉语言但不过于袒露，姿态安详静谧，少见狂热如火的激情放纵，保持一种稳定的平衡构图——这无不与佛教精神庄重典雅，超凡脱俗的心态有关。

就单窟而言，石钟山石窟多数是同一环境下的组雕，整体则通过类似卷轴画的布局（以第1号到第8号窟为代表），使“凝练的诗句”组成了完整的诗篇，可以叙述特定的内容。它秉承中国石窟艺术的传统，以大小块面塑造形象，局部精雕细镂，具有很强的装饰性；块面的表现力并不强大，更注重加强线条的力度。古代匠人使用剃斧按造像的造型、组织、纹理雕凿出工整流畅的细线，通过不同方向的线条组成不同的面，体现出造像体面的方向感、韵律感。兹举数例：

——第2号窟中的王者造像。（图144）高浮雕。王者头戴的金刚宝塔式高冠大块而为圆弧形，宝冠上用浅浮雕的手法雕凿出细密的点、圆、弦线，富丽华贵；身穿的宽袖长袍紧贴躯干，衣纹宽广，处理有序，上半身线条几近垂直，双袖前置，用流畅的曲线表现皱褶；最下方袍角是结合半弧形的边缘呈波浪式，统一中又有变化。整躯造像严格按镜面对称，使人在森严的气氛中感受到王

者的尊严。

——第7号窟中的观音造像。（图145）高浮雕。在高浮雕造型的基础上用薄浮雕显示观音衣饰的轻薄、飘逸，衣纹线条按真实的衣褶雕就，屈曲自如，带有“曹衣出水”似的感觉。披带从观音肩部垂下绕过手腕在体侧飘拂，与观音粗壮的身躯相映成趣。身后有桃叶形火焰背光，以薄浮雕的手法雕凿出绵密的圆点、弧圈、云纹、缠枝花卉，局部形成了“密不透风”的装饰底纹。两侧的供养人因站姿的缘故，衣纹线条多为下垂的粗长线，很有质感，与观音细致多变的线条有异。

石钟山石窟雕塑语言传达的是静中寓动、含而不露和温柔蕴藉之美，当然其中也有变化，如第6号窟中的八大明王造像。（图146）八大明王从左至右分别是：1. 不动尊明王（除障盖菩萨化身）。2. 步掷明王（普贤菩萨化身）。3. 大笑明王（虚空藏菩萨化身）。4. 马头明王（观音菩萨化身）。5. 大轮明王（弥勒菩萨化身）。6. 无能胜明王（地藏菩萨化身）。7. 降三世明王（金刚手菩萨化身）。8. 六足尊明王（文殊菩萨化身）。他们均身着甲冑，诡怪雄壮，或持刀剑，或握铃杵，或坐莲台，或乘青牛，全是多头多臂，怒睛圆睁，浓眉直竖，发如燃烧火焰般上指作怒吼状，似乎就要离座而起，用光明摧破一切魔障，令人产生可畏可怖的崇敬。八大明王均为高浮雕，桃叶形的背光上是薄浮雕的燃烧火焰，倍增蓬勃的气势。整窟依然保持了昭穆雁翼的布局，中间一佛二弟子为轴，两侧分列四大明王、一天王。明王桃叶形背光的方向都左右各异。释迦是静止的，明王是运动的，明王愈显愤怒激动，释迦就愈显安详和蔼。动与静、客与主相互映衬出神奇的佛国圣境。

石钟山石窟造像大多曾妆彩，设色有红、黄、黑、石青、石绿等，惜因年深日久而剥落难辨。

结语

剑川石钟山石窟是云南迄今发现的开凿时间最早、规模最大、艺术造诣最高的石窟群，是云

南石窟艺术的最高代表,具有重要的艺术价值和历史价值。它不仅是佛教艺术的瑰宝,还是南诏、大理国政治生活的生动写照和中外文化交流的历史见证。

中国最早的石窟可上溯到东汉,魏晋时蔚然成风,艺术风格曾受印度键陀罗、秣菟罗、笈多艺术的影响,带有“中西合璧”的韵味。唐宋时,石窟艺术才渐趋中国化、世俗化。为“取悦于众目”,故有“官娃如菩萨”的名言。唐以丰腴为体,宋呈清雅秀丽。石钟山石窟年代涵括唐宋,虽然宋代石窟可能较多,但整体风格仍以丰腴典雅、壮硕厚实为美,更近唐风。这与云南地区文化发展的相对滞后性有关,也是南诏、大理国地方民族开放豪迈的民族性格的外在显露。

从天启十一年(公元850年)始,及至圣德四年(公元1179年)的近三百年间,石钟山石窟艺术也从简单粗放逐渐步向成熟洗练。早期的造像表现能力较弱,时代稍晚就进步明显,特别是石钟山第1号到第8号窟,是当时官方雕塑艺术最高水平的体现。艺术“语汇”的熟练运用,精品层出不穷。石钟山上,高浮雕、浅浮雕、低浮雕、线刻等艺术手段被综合运用,互为补充,营造出神奇瑰丽又恍惚迷离的人间佛国。例如第4号窟中的普贤造像、第7号窟中的观音造像以及气势恢宏的八大明王堂,均为罕见的艺术精品。

与所有宗教艺术一样,石钟山石窟体现了佛教“空”、“幻”的精神。它以否定现实为接近“真如”的条件,认为现实的际遇是自身的“因果”。来世的幸福受今生行愿决定,用“空头支票”抚

慰了不幸者心灵的痛楚。面对一系列带着永恒微笑或愤怒的神,只能感到自我的渺小。帝王与神祇并列,昭示了“政教合一”的特征。宗教世界只是现实世界的折射。虽然“人的神化”、“神的人化”拉近了神、人的距离,但官方开凿动机则带有明显的功利目的,“人性的觉醒”只是或明或暗的隐存于工匠的非自觉中。但毕竟,个性的觉醒已经开始萌芽。在继后的云南民族美术史上,将在明代文人的书画作品中看到自由狂放的“个性”。这种觉醒,需要以时间作为代价。

注释

① 本文此处所采用的关于剑川石窟的统计数据来自云南省剑川县文化体育局所编《南天瑰宝》一书。《南天瑰宝》,云南美术出版社1998年版。剑川石窟的开凿年代,大多数学者认为是在南诏末年,但杨延福先生另有他论,可参见其所著《剑川石宝山考释》。《剑川石宝山考释》,云南民族出版社1999年版。

② 对于剑川石窟的编号、测量数据多有不同,此处采用张楠著《南诏大理石刻艺术》一文所载,载云南省文物管理委员会编《南诏大理文物》第140~149页,文物出版社1992年版。

③ 《剑川石窟——1999年考古调查简报》,载《文物》2000年第7期。

④⑤ 关于“国王像”的考证,许多学者都有专论,意见不一。可参见杨延福著《剑川石宝山考释》第139~142页《近今记述石刻造像的文章辑目》一节所载文章。

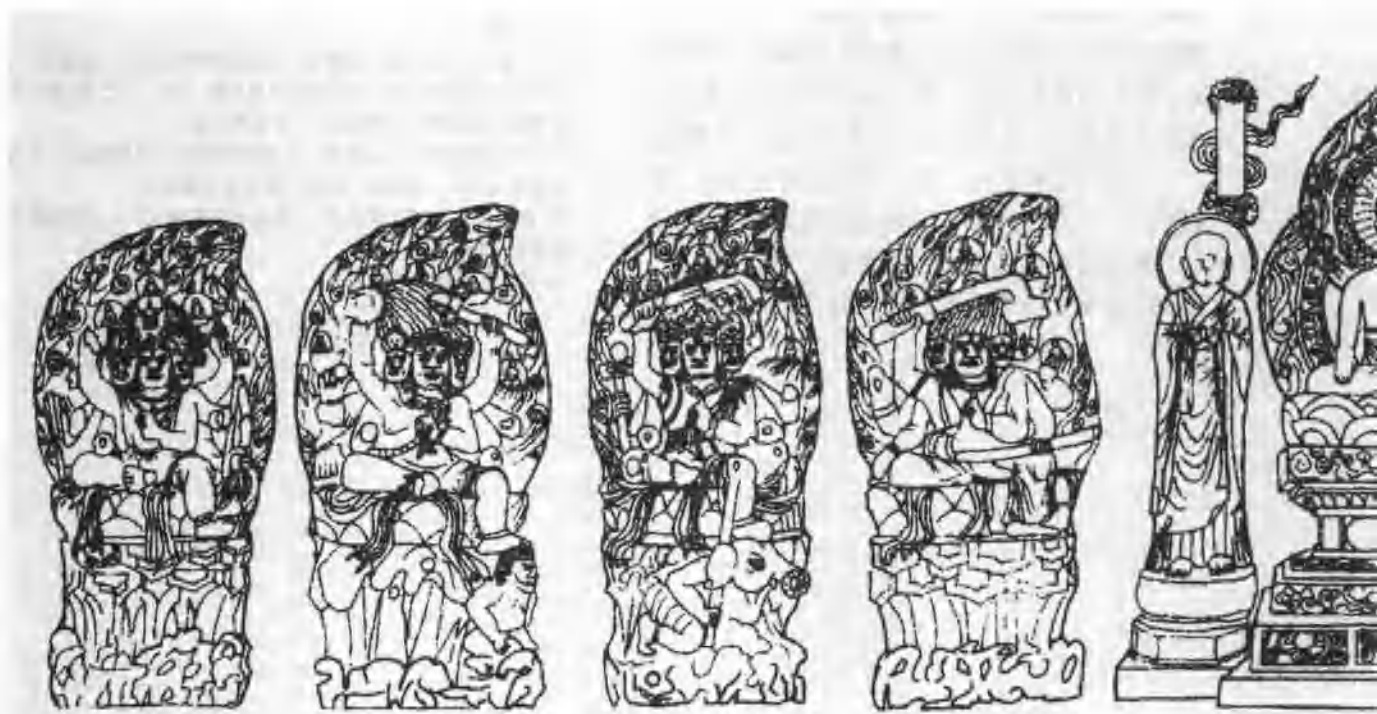
⑥ 印度键陀罗艺术与南诏、大理国造像艺术风格颇近,尤其是迦毕试样式(kapisa style)参见第8意注⑥。

⑦ 四川美术学院雕塑系编:《大足石刻》第43页,朝华美术出版社1962年版。

⑧ 同⑦第438~439页。



144 第2号窟阎罗凤出巡图



146 第6号窟八大明王造像



145 第7号窟甘露观音及侍女



第十章 《宋时大理国描工张胜温画梵像》的艺术成就

Chapter Ten The Artistic Achievements of Zhang Shengwen's Buddhist Painting Scroll of Dali Kingdom

《宋时大理国描工张胜温画梵像》，纸本，设色描金，高30.4厘米，长1636.4厘米，是规模宏伟、内容丰富、技巧精湛的珍品。现藏台湾“故宫博物院”，云南亦称《张胜温画卷》。国内可见到的是丁观鹏^①“仿其法”而摹成《蛮王礼佛图》和《法界源流图》^②，以及其后黎明画成《仿丁观鹏法界源流图》^③。该画完成的时间，应早于大理国盛德五年（公元1180年）。在传世的古代美术作品中，它是不可多得的巨构，被誉为“天南瑰宝”。

《宋时大理国描工张胜温画梵像》的创作目的

《宋时大理国描工张胜温画梵像》的创作目的，据释妙光的题记是大理国“描工”张胜温“奉为皇帝驛信画”，但参考《南诏图传》的诞生过程，我们可以得到更多启示。^④《南诏图传》中有中兴皇帝“敕文”和王奉宗、张顺应诏写的“颂辞”，制作缘由很清楚：中兴皇帝不止要弄清“圣教初入邦国之原”，主要是通过它达到“王业克昌”、“除灾致福”的目的。至于挤在画传后面的《文武皇帝持炉焚香礼佛》，作于文经元年^⑤（公元945年），即《南诏图传》完成后46年。段氏的“狗尾续貂”，是企图通过崇佛的外衣，显示其取替蒙氏的合理性。^⑥据此类推，利贞皇帝（假如是他的话）之所以要制作《宋时大理国描工张胜温画梵像》，其目的也可能相似。

何以说是“相似”，而不说相同呢？因为利贞皇帝所处的政治环境比较复杂。段氏的政权一度为高氏所取代，后虽“还政”，但实权却仍操于高氏手中，“政令皆出其门，国人称为高国主”^⑦。所以就不排斥张胜温是奉“高国主”命，而“为皇帝驛信画”的可能性。因为段氏如果真的能“相承万世”的话，那么高氏也就能永操国柄了。

姑勿论张胜温是奉谁的命令而作画卷，但其中潜藏着与政治有关的心理动机，却很明显。这动机与作《南诏图传》又略有不同，所以《宋时大理国描工张胜温画梵像》改变了独崇“建国观

音”的主题。执炉焚香礼佛的利贞皇帝，也在卷首成为“主角”，而不像段思平那样，屈居卷末。具体而言，在画卷中的新主题是：将独崇观音换成以禅宗为主的广泛的佛教信仰。尽管观音应化仍占一个单元，但释迦佛、药师佛才是本卷的中心，即利贞皇帝和十六国王顶礼膜拜的“至尊”，“摩诃罗嵯”虽然数度出现，而他所“揭扬”的梵僧观世音，却排在禅宗祖师们之后，与大理地区的高僧古德属于同一档次。“法界正源”是画卷的主题中心。

主题一经确定，便可能通过题材和题材处理的分析，认识结构框架对画卷的意义；框架不仅是形象思维的产物，而且是逻辑思维的结果，在整个创作构思过程中发挥作用：

1. 从全卷的总体结构来看，首段以利贞礼佛点明段氏皈依佛法，与卷末十六国主护法两相照应，结合弥勒尊佛会前“奉为法界有情等”^⑧的标目，表现佛法无边，普渡众生（如果没有“众生”的信佛，帝王就没有崇佛的必要）。

2. 以释迦、药师居于画卷之中心，暗示佛陀为宇宙之主、法界之源。右组以大宝莲释迦佛会为中心，两侧分列十六罗汉及禅宗祖师、大理高僧，说明佛法系由中土传来。左组虽以观音应化居中，但“普门品”为主导，建国观音（圣感灵通大王供养）只是本单元的带头。这里仍有尊崇“大理圣教”的传统心理因素，但阿耶嵯观音的“政治待遇”已经不高了。

3. 统观全局，层次分明，在对称原则的制

约下秩序井然。全卷是以法界正源和南诏圣教来证明大理国政权的神授、正统、无可怀疑。它和《南诏图传》异曲同工——都是建立在王权神授的基础上。

4. 概括起来,《宋时大理国描工张胜温画梵像》,不仅是为了弘扬佛法、种德求福,其深层的心理动机,是由崇佛护法入手,而实现“世祚长久、国运昌盛”的愿望。

《宋时大理国描工张胜温画梵像》 的总体框架

从画卷的内容来看,其中有佛传、经变、佛教故事,以及民间传说,还有佛陀、菩萨、明王、罗汉、天龙八部 and 僧俗人等的形象,所以其绘画形式,应分为“图”和“像”两类。图,指神佛(以及人)的群体活动,通过人物关系、细节描写、情节发展表现一个故事成场面。像,以独尊为主,构图较简单,着重于刻画神佛的仪容形貌,故称尊像画。不过在画卷上,这两者的界限并不那么清楚。有的图颇似有序排列的群体尊像;一些尊像画则因其内在联系,而被处理在一个画面之中,但是画卷并非若干佛会图、尊像画的随意组合,因为:

第一,除《文殊问疾》、《药师佛会》一类题材是由若干开构成一个画面之外,虽有单开的大黑天神、多闻天王等,但多数的尊像,如八大龙王、十六罗汉、帝释梵天等,都被视为一个题材单元,面由若干开连续面成。并在本尊之外画了护卫、胁侍、供养人及附有很精彩的佛教故事、民间传说,画面上还以山石、流泉、烟云、鸟兽等等作为背景,使构图完美而有生气。

第二,画卷的内容虽然富有地方特色,表现技法也很有创造性,但它未完全割断传统而与粉本无关。传统的佛画粉本(也称画样),多为适应佛寺壁画的需要设计,故其布局除开符合佛法庄严的要求,还很注意寺院墙壁的格局。以寺庙为例,如三面均有壁画,则正壁的画面一定是本尊居中。胁侍菩萨、护卫天神分列左右,成对称布局,两侧山墙如果是画十八罗汉,那就每壁九

尊,单个画面不对称,但两壁相对形成镜面对称。

据此,画卷不仅有图有像,而且强调对称形式。换言之,《宋时大理国描工张胜温画梵像》的结构,是以画面为基础,是众多的画面在特定目的制约下,按一定的规律而构成其整体框架。这个框架,既服务于主题思想,又驾驭着表现手段,是画卷内容和形式的联结点。

历来研究画卷的学者,都把画卷分成三段,但三个段落,绝不能等量齐观。因为首尾两段的开数,合在一起,还不足全卷总数的十分之一。除数量之外,还应该从内在联系上认识首尾两段的作用。打个比喻,画卷好比一部大型的乐曲,首尾两段是序曲和尾声,中段是主体,它包括若干乐章。

将近半个世纪以来,许多专家学者为这一大段,进行了许多有益的工作^①,可原卷的标目颇有脱落、漫漶、错乱之处,何况它们并不一定属于同一个结构层次。何谓结构层次?正如大型乐曲是由乐章、乐句、乐音等不同结构层次组合而成,画卷的结构,也是由段落、组合、单元、画面等层次组成,面筑构为其整体框架。

下面讨论画卷的不同结构层次。

第一个层次。已经知道的,画卷共分三个段落。首段原有标目“(奉)为利贞皇帝驃信画”^②(卷内还有一个“奉为皇帝驃信画”)。这一标目画龙点睛,它隐含着本卷创作的目的,可视之为全卷的总标目。从首段的人物和情节来看,称之为《利贞皇帝礼佛图》很合适。尾段标目为《十六大国王众》,与两宝幢紧相连接,装帧上和中段略有距离,表明为另一段落。首尾两段虽相遥隔,但同为表现帝王崇佛护法,前后呼应,使结构更为完整,也有助于观者领悟全卷之主题。中间大段,为全卷之主干,描写之神佛极多,可借用《法界源流图》作标目。合起来,全卷系由《利贞皇帝礼佛图》、《法界源流图》、《十六大国王护法图》,即序曲、主体、尾声三大段落组成ABA式的对称框架。

第二个层次是分组(或组合)。首尾段都只有一图,不用分组,但中段内容复杂,如不分组,便眉目不清,难辨主题。笔者曾试过自右而左,

按标目进行分组，结果了无头绪。后来从罗膺中先生的“昭穆雁翼”的说法中，领悟到中心定点的方法，才认识到对称结构的框架，是存在于所有的层次之中。因此，很容易便确定了释迦和药师佛会作为“法界本源”中组，“佛法东传”为右组，“大理圣教”为左组。各组单元数量略有不同，即中组两个单元，左右两组各三单元，并各附一个独立单元。三组共十个单元。

第三个层次是单元。单元按题材内容而集结起来，但有多种情况。一个单元只有一个画面的佛会图，都有单元标目。一个单元有许多画面的尊像画，如十八罗汉因为都是罗汉，所以合为一个单元，但没有总标目。还有一种单元是由相近的题材集结而成，即包括几个子单元者，也没有单元、子单元的标目。如“护法天神”中便包括金刚、八大龙王、梵天帝释等，也都没有总标目，一个单元而有两图的，如《文殊问疾》与《释迦佛会》并列，则只有子单元的标目，而无单元标目。

第四个层次是画面。画面不一定只有一开：图为多开，像为单开。《大圣三界转轮王众》、《南无如意轮菩萨》、《梵僧观世音》等尊像都有画面标目。但个别画面也可能出现两个标目，如《文殊问疾》，便有“文殊请问”、“维摩大士”两个标目。

综上所述，画卷总体结构的框架特点，可以概括为：以多层次的对称形式为基础的有序组合。现把《宋时大理国描工张胜温画梵像》的结构框架表解于下。（见表1）

上述结构框架虽然没有附着在表现形式上，却在创作全程中支配着题材的选择，并通过题材的具体处理，突出了主题。

我们已经知道画卷分成三段，构成ABA式的对称框架，而且三段的性质也不相同。就是说主体段落与首尾有明显的区别：

1. 数量关系上，中段与首尾的数量十分悬殊，所以形成“中间大、两头小”的轻重对比。

2. 从内在关系看，中段包括法界本源、佛法东传、大理圣教等主要内容，而首尾的礼佛护法，只是点题的序曲和尾声。

3. 就大布局而言，中段三组组下有单元，形成多层对称结构，而首尾两段的人物行列，

均自外而里，形成内聚的向心力。所以，全卷ABA式的实质，是中段制约着首尾，首尾面向中段的向心对称，即“—□□□—”。向心的对称框架还制约着段落以下的分组、单元、画面，使之形成一个和谐的整体，并以内容和形式的统一而显示出结构本身的美。

画卷的框架设计，计划缜密，“天衣无缝”，表现了高度的统一，统一中又颇多变化：

1. 分段上，除中段与首尾开数悬殊之外，首尾两小段也有变化——首段6开合为一图，末段一图只占4开，尚余2开为宝幢。

2. 分组上，中段三组虽是ABA式，但中组只有两个单元，左右两组则各有三个单元，另附一个独立单元，这是各组之间的变化。另外，中段的组合呈“中间小两头大”，与全卷的“中间大、两头小”也不相同。

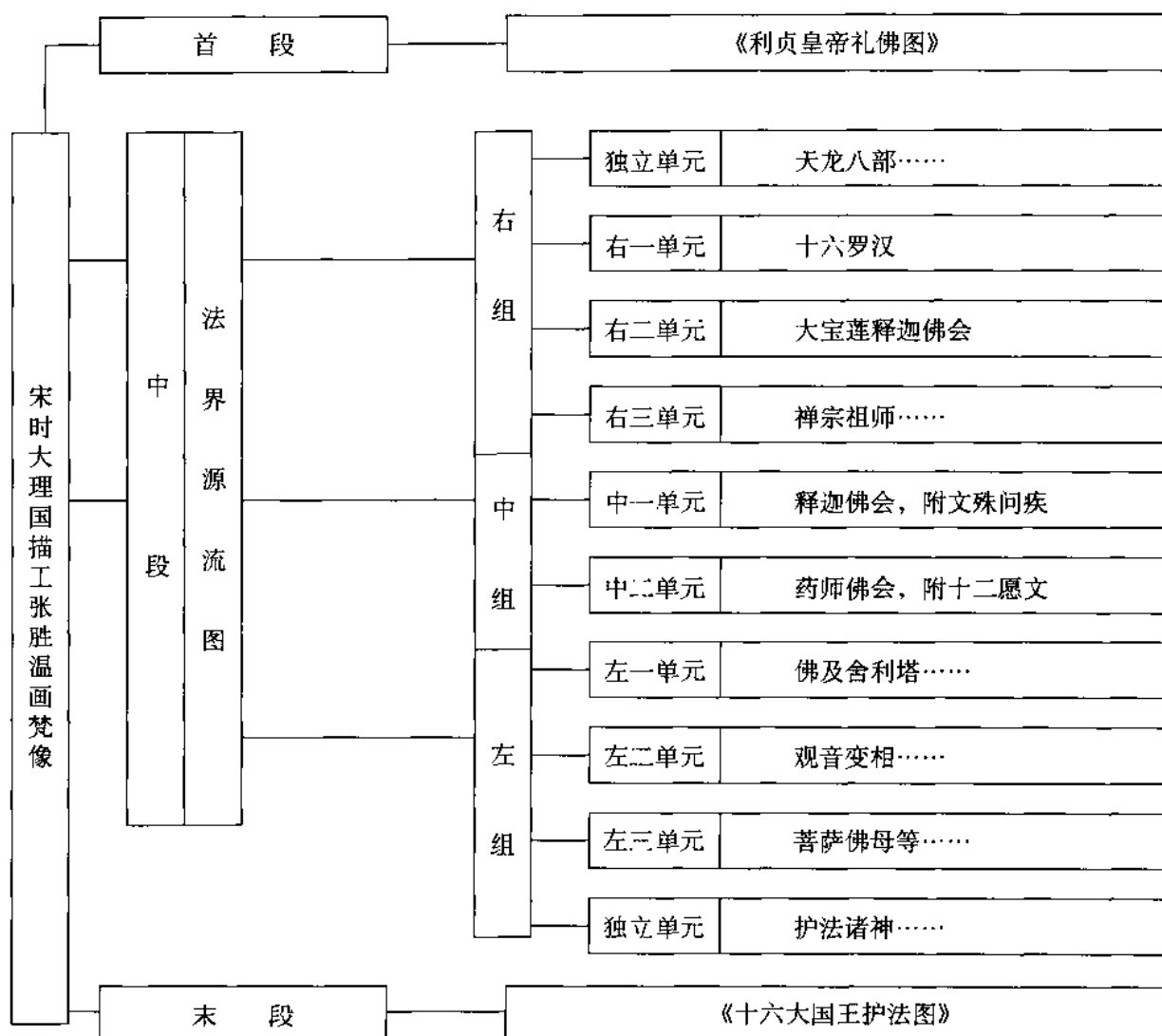
3. 单元和画面变化更多，如中组两个单元，虽然都是9开，但差别颇大。其中一个，是《释迦佛会》与《文殊问疾》两图并列，呈AA式；另一单元，则是在《药师佛会图》的两侧，各附《愿文》六则，是ABA式。画面变化更多，不再赘述。

这种严守统一又有变化的结构处理，体现着美学上的多样统一原则。结构框架是画卷主题的附着体，因而也是达成创作目的的主要手段。在我们分析结构框架时，恍惚感受到一种“音乐”的美——一个主题旋律以多种多样的变奏形式反复出现，显得余音绕梁，耐人寻味。

《宋时大理国描工张胜温画梵像》 的表现内容

《宋时大理国描工张胜温画梵像》是大理地区佛教文化的“类书”，内容丰富，上到神佛菩萨，下至僧俗人等，还有山川云烟、树木流水、飞禽走兽、宝盖莲座、法器器械、桥梁房舍。宗教思想上虽以大乘佛教的禅宗为主，但其中不仅杂有密宗的影响，而且还保留着若干大理传统的原始信仰成分。这就对表现手法提出多样化的要求，并在一定程度上增加创作的难度。如果将它和《南诏图传》进行比较，明显可看出它的内容更复杂，

表 I



表现形式更加多姿多彩。《宋时大理国描工张胜温画梵像》是由许多画面构成的,所以讨论画卷的艺术手段,便应该从构图的基本单位——画面开始。

画面不限一开,有的画面是由若干开合成的。就其内容而言,可以概括为两类,即图和像。图和像在创作中的侧重点有所不同,其采用的构图方法也有差别。

先说图的构图方法。《宋时大理国描工张胜温画梵像》中有故事情节的图,数量不多。看标目,明显属于图者仅有8例,共34开,还不足全卷开数的1/4。这八个标目,按内容还可细分为三种:表现崇法礼佛的礼佛图,描绘说法场面的佛会图^②,叙述佛经故事的经变画。三者 in 构图上的共同点是人物众多而主次分明。构图的“中心”即主题的关键。不同点是礼佛图和经变画的布局较为自由,根据不同情节选择相应的构图形式;佛会图有点类似群体尊像,无论场面大小,都偏重于严肃的对称形式,规范性强,受粉本的影响较大,现将三者的构图分述之:

1. 礼佛图。^③表现帝王崇法礼佛的场面,缺少画样可资依据,作者可充分发挥其创造才华。如《利贞皇帝礼佛图》。为了周详描绘盛大的礼佛仪式,而切取了队伍行进中的瞬间。人物以纵队排列为基础,按6开进行分组,每开人数有多有少,既注意全画的整体效果,又兼顾各开的相对独立;再通过人物的容貌表情、衣冠佩戴、高低聚散、向背开合、主次呼应等去说明情节,表现主题,确是一件谋篇缜密的典范作品。应再指出的是,《利贞皇帝礼佛图》和《十六大国王众》,虽然题材雷同、构图形式相近,在全卷中又处于首尾呼应的情况,但作者并不平均使用力量,有意在人物数量和细节繁简上,作出明显的差别,十六国王实际上是利贞皇帝的陪衬。前者是绿叶,后者才是牡丹。

2. 经变画。经变故事画的情况有简繁之别,其构图形式也相应不同。《文殊请问》一图4开,是根据《维摩诘经·问疾品》上的故事面创作的^④,画文殊舍利借问疾为由,与维摩诘居士辩论佛法的场面。主题是通过辩论来表彰维摩诘的

多智善辩。在佛画的发展历史中,《问疾品》常被当作维摩变的中心,这样处理有利于集中力量刻画主要人物。故布局设计必先确定维摩诘的主导地位;文殊合十趺坐于莲台之上,两侧跟随佛弟子五人,只占1开;另3开以维摩诘居中,其躯体较诸人为大。他虽有“清羸示病之容”,但双目有神,凝视对方,上身略向前倾,右手上举指前,似乎正在说:“菩萨疾者,以大悲起。”其前置一须弥座,下跪小比丘,天空有飞天及持钵天神;其后,除胁侍天女外,另有四听众,可能是表示维摩诘“分别诸根利钝”,广弘佛法。构图的特色,是利用开数的多少、人物的大小,造成强烈的对比,使维摩诘居于绝对的优势地位。

3. 佛会图。表现赴会说法的场面,虽有繁简,但都受到佛法庄严观念的制约,其构图形式趋于一致。由于行业的世代相传,粉本积累下丰富的群体经验,佛会图的章法,已很完善。具体说,《释迦牟尼佛会图》、《药师琉璃光佛会》,都是5开的画面,但前者的胁侍除迦叶、阿难之外,还有观音、文殊、普贤、势至,护卫为金刚力士、天龙八部,其他有飞天、转轮王七宝、供养人……共48尊,构图特征是有许多“垂直线”;后者比较简单,胁侍为日光、月光两菩萨,护卫有十二天将、帝释梵天等众仅39尊,构图特征是下边有两个明显的三角形“兜角”,同时,药师佛会图还附有图文对照的《十二愿文》。规模更小的佛会图,只有3开,但两幅的构图形式迥然不同。《三会弥勒尊佛会》的本尊有三,连同胁侍、护卫等众,也不过是17尊,但在神祇前后,绘有洱海及其有关的神话,及见于《南诏图传》的风鸟、海螺、青牛、神马和其他人物、屋舍(似为一处建筑工地),细节甚为丰富(图147);《大宝莲释迦佛会》的本尊,趺坐于千瓣莲花之中,其下仅有一“替身僧”,下角分别画供养龙女和武宣皇帝(隆舜)。此两图繁简不一,尽管规模较小,但却颇有大理地区的特殊文化色彩,内容和形式都为他处所罕见。

其次说像,以描绘神佛的圣容仪表为目的的尊像画,在画卷中所占数量最多,共100开。(图148)如果每开都只画本尊,章法就很难有所变化。



147 南无三会弥勒尊佛会图



148 大圣三界转轮王众



149 禅宗历代祖师像

因此，作者在画面形式和构图方法上，作了很大的努力。就画面形式来说，可分为单开画面和多开画面。

多开画面指每一构图所占的开数在2开以上者。它可细分为两小类，即偶数的对称形式和多开的连接形式，分述之：

对称形式的页数所以用偶数，是为了便于将所绘的神祇分成对向的两组。这种形式的由来与粉本有关。画卷中采用对称形式者，主要有7开、8开，所绘者是“大圣左执金刚”，为佛的护卫，两尊皆立式而动作相似，如“门神”之相向；11～18开（中有“错简”，标目也有讹误）为八大龙王，其本来的排列方式应为“》》》□□《《《”，即居中之两像为正面，两侧各三像均面向居中者，整体组合呈镜面对称形式；19开、20开和21开、22开，系梵天帝释众，画成“赴会”的情景，也分为两个相类的组合，每组九像互相面向。这种规范化的章法，与护卫或赴会的严肃性相适应，其审美效果有序而良好。

多开的连接形式，虽以一页一像为基础，却仍在一定程度上表明诸像的内在联系。如十六罗汉（23～38开）。他们都是受佛的嘱托不入涅槃，常住世间广弘佛法者，是一个“群体”，故用背景的山水将其连成统一的画面。由于各个尊者的年龄、容貌、性格、姿态、动作、表情的差别，加上胁侍、山石、流泉、仙鹤、神兽、禅床、锡杖等等的不同点缀，各页的布局并不雷同，有着丰富的局部变化，类似的例子还有42～57开：画的是迦叶、阿难、禅宗六位祖师及大理的高僧古德。^⑩（图149）从右至左分别是迦叶、阿难、达摩、慧可，共16开，每开一像，也以园林山水连接起来，而与《十六罗汉》分列于《大宝莲释迦佛会图》的两侧，形成“昭穆雁翼”^⑪的结构。再者，88～90开是根据《妙法莲花经·观音普门品》而制的变相，以坐于莲花之上的观世音居中，好似从水面冉冉升起。本尊之外，又于其左右及下端，环列八个情节不同的“解除诸苦难”的场面，以表达观音慈悲救诸苦难的主题。这个

以“像”为主而辅以“图”的画面，是采用放射形式而略呈对称的章法。

单开画面系指各页独立自成一构图者，是尊像画的常见形式，不过画卷中很少只画本尊。而是常附有胁侍和供养人等，少数还加绘各种经变故事画，内容丰富，构图形式颇多变化。其中佛像7开，菩萨像18开，护法神祇21开，其他经幢舍利塔等5开，分三小类，略述其章法结构于下。

1. 佛像。以刻画佛的形貌风采，表现其清静庄严、慈悲静穆之道德品质为目的。绘制时要遵守经典的轨范，故布局很少突破主尊居中的程式。不过，由于本尊或坐或立，胁侍有多有少，再加上法座、宝盖、圆光、背景的种种变化，画面的气氛仍有差别。例如第9开（无标目），是表现“如来降魔，地神作证”的佛传故事；居中者为佛陀，作“成道相”结跏趺坐于须弥座上，背光之后一片黑暗，群魔于其中作诸种变幻；佛前分立七魔女等（代表七情），主要者——地神从土中涌出，为释迦的功德作证，而降服魔军，图之形象，与佛所作“触地印”相契，有效表达了成道的主题。

再如第38开《臚城世尊佛》，其构图形式与上者相似，但有胁侍，应身僧及供养菩萨等众。本尊较大而居中，与其他诸像明显有别。与上图的不同点是，背景以极纤秀的细线，画了“牧女呈献乳糜”的故事，而与“臚城”的标目相一致，既丰富了画面的内容，也使格局有别于“降魔”。

2. 菩萨像，菩萨是菩提萨陲之略称，指与佛同时共弘教化的觉者。画卷中的菩萨像虽有地藏菩萨、普贤菩萨等，但主要的崇拜对象却是观世音菩萨，多达16开。在众多的观音像中既有相貌姣好、体态丰满，状如慈母的“寻声救苦观音”，也有多面多臂、手执各种法物、按密宗轨范而作的“大悲观世音”，变化极多。（图150、图151）其中应该一提的是《建国观世音》（第86开）。男身、有须，坐于莲花之上，圆光顶幻现“真身观世音”以暗示此“梵僧”为观音之托身者。其两侧站立执铁杖、金镜之两童子，前有犬、马、象各一，供养为圣感灵通大王（即《南诏图传》中的兴宗王）及其文武二士（各郡矣，罗傍）。



150 南无寻声救苦观世音（女像）



151 建国观世音（男像）

背景画一坝子，环以群山，田间有两牛及一犁杠，旁坐一人，系表现南诏开国之初，耕于巍山的故事。即将“巍山起因”的内容寓于观音圣像之中，它和第58开的《梵僧观世音》同为—事。这种重复，好比乐曲中的主旋律重复出现。

另者，第99开的《真身观世音》，形象与大理三塔1978年维修时清理出的金质观音、木雕观音相似。观音立于圆光之中，外有胁侍二，其下端开画有“熔更鼓而铸圣像”的故事，构图略似“只”字形。第101开《救苦观世音》，则于圣像的上下，分别画了点苍山、西洱河及其有关神话传说中的金鱼、金螺、毒蛇……构图最为复杂的是第103开《十一面观音》。本尊较上图为小，多面多臂，背光上端有雷公电母及三爪龙于云间飞腾，胁侍左二右三，下画供养人共十五身，分列两行，为南诏十三代之帝王及“奇王妇”二人。从题材上可以看出南诏政权（大理国）与观音崇拜之密切关系。从章法布局上看，也很特殊，主要的是：本尊小而供养人多，左右奇偶有别，雷公电母和飞龙藏于云端，显得轻盈而空灵，与供养人的密集方块恰成对比；上排的供养人分成右四左三两组，下排两组虽也各为四人，但左组中有三个较矮的女性。尽管全图人神杂处，但组合得宜，由于奇偶对比、大小错落，故构图丰满而不失于呆板，方整之中颇多变化。

3. 神祇像。分为善神、女身、慈悲相，恶神、男身、忿怒相，两种不同的类型。两者的表现手法，

构图形式判然有别。多闻天王、大力金刚、大黑天神以及其他的护法神像，构图充实，本尊站立或乘坐骑，火形的背光极为夸张，并以泼辣强劲的粗线表现运动和力度，通过咄咄逼人的气势显示了阳刚之美（其中，受到密宗绘画很明显的影晌）。至于摩梨支佛母、南无莲花部母、诃梨帝母众等女身神祇，则布局灵秀，画面留有较多的空白，在单纯恬静之中流露出阴柔之美，是纯粹的中土画风，现举两例以说明之：

第120开三头六臂护法神坐于奔牛之上，通过其张弓、挥剑的动作及腾云驾雾的凶牛、蛇状舞动的火焰背光，而产生强烈的运动感和震人心弦的威慑力量。（参见图148）

第110开珠圆玉润的莲花部母，安详坐于宝莲之上，右手持花，左手下垂，神情自若，圆光之上飘出轻盈灵秀的鲜花。右后侧的一堆花石，与左下侧的落红遥相对比，一对孔雀则于其身前身后互相呼应，画面上的诸种视觉因素——线条、色彩、浓淡，处理得如此和谐，就像一首优美的抒情小曲。

《宋时大理国描工张胜温画梵像》的画法

画卷的基本画法是勾勒填色。无论是佛陀菩萨、天龙八部、罗汉高僧、帝王将相、飞禽走兽一般都是先用勾勒法画出形态，然后才“随类赋彩”。所谓勾勒法，当然以线为主，但并不排斥点、染、皴、擦，以丰富其表现力。不过，根据佛画的特殊审美要求，在线描方法上，是以用力均匀的铁线描作为基础，再结合对象的具体需要而加以变化。特别在衣纹飘带、

树木花草等的描绘中，常兼用钉头鼠尾，以及兰叶、流云、折带等诸种描法。

画卷的白描技巧所达到的水平，并不限于用流畅而有表现力的线条去塑造各种不同的形象——梵天帝释的不同性别、不同身份、十六罗汉的不同年龄、不同表情。当然还有佛陀的庄重、菩萨的慈悲、护法金刚的勇武……线条的精妙，在其超越再现功能的感染力。如《释迦牟尼佛会》，便是以结实而绵密的线条作为基调，通过紧贴躯体的衣纹，沉重下垂的璎珞飘带，与释迦身旁笔直站立的迦叶、阿难、菩萨和护卫等，许许多多的垂直线，汇合成画面沉重的坐力，给人以静穆的感觉。线条不仅是状物的手段，还可能传导感情“信息”。

画卷上并非罗列着许多冷冰冰的偶像。在创造过程中，通过以形写神，画家会给描绘对象注入了生命。如果暂时抛开具体的形象，从抽象的感觉来看，画卷所用线条可概括为两类：以《金



152 梵天帝释

钵迦逻神》(第121开)为代表,是以雄健而激情的粗线,去表现男性的壮美;《河梨帝母众》(第114开)则在轻描淡写中,流露出女性的秀美。两种不同的线条、两种不同的审美感情,是基于题材的特殊要求,也出自画家创作时的心态,但这是两个极端的例子,故差别明显。也有另外的情况,即题材本身并无特殊要求者,也可能出现不同的线条:《利贞皇帝礼佛图》和《十六大国王护法图》的题材相类,但前者的线条严谨,后者比较轻松;《梵王帝释》用笔认真,《十六罗汉》挥毫恣肆。(图152)最有趣的是,即使纯为装饰性质的图案花纹,线条也有差别——如果认真比较,便可看出62开之前的杵铃花纹,与62开以后,特别是116开以后的杵铃,不仅形状不同,而且用笔也有区别。这可能是制作时间有先有后,也可能是出于不同作者之手。

概而言之,线条是多功能的,相对而言,色彩在画卷中的作用,似乎单纯一点。从整体来看,画卷是以暖色去统驭全局的,但没有忘记以色相和明度的对比、色感的冷暖和轻重等,去配合线条,共同建构特定的审美效果。

用色方法也分两类,即淡妆和浓抹。淡妆是指色调雅洁,略带凉味,而近于浅绛画法者,如图文对照的《药师十二愿》,便是以青灰、浅绿作为主调,只在个别地方使用少量的朱砂,还有第110开、第114开等,色阶虽有小变化,但整体看来,却是近于银灰调子,更由于纸质变旧,增添了一层梦境般的悠远感觉。

116—128开的设色恰好相反,“音调”响亮,是属于所谓“浓抹”者:深红、胭脂、朱红、橘红、浅红、淡赭、橙黄等不同浓度的暖色为主调,再用适量的青绿作陪衬,但为保证色调的和谐,常减弱了冷色的饱和度。因此,我们对跋文中明代曾英所说的“金碧辉煌、耀人耳目”的说法,持怀疑态度。

不过,设色上两类之分,是指其两极而言,就画卷的整体,并非泾渭分明,不仅有许多介于浓抹与淡妆之间的画面,而且有不同的差别。《十六大国王护法图》全用红的类似色,统一之中略有变化;《十六罗汉》明度对比稍强,看了

使人兴奋;《药师琉璃光佛会》,以单纯的赭红为主,显得朴实稳健。

画卷的色彩虽然谈不上“金碧辉煌”,但用金的例子却不少,贴金、描金都有。用金的目的有三:1. 增强装饰效果,如袍服上的描金花纹。2. 表现器械的质地,如兵器甲冑上的用金。3. 体现“人物”的特殊身份,例如神佛的金身、太子的袍服等。

高超的表现技巧和深刻的观察能力、丰富的生活经验,三者有机结合,提高了张胜温的创造力,因而增强了画卷的可视性,使观赏者从中得到无穷的审美乐趣。例如第86开下端所画的白马(图153),不仅线条富有弹性,充分表现骏马



153 白马(局部)

皮毛肌肤的质感,而且通过略为内收的马头、微动的马鼻,似乎使人听到它吸气的声音。马前端坐于地的“圣感通灵大王”之雍容大度,站在对面的文士罗榜之谦恭、武士郡矣之勇猛,都十分切合其身份和性格。

下面再举几个实例,说明画卷的耐看:

1. 树木。在十六罗汉的背景中,画了山水作为衬托。但作者不甘于简单“完成任务”,而是给每棵树赋予不同的性格。修竹的潇洒、棕榈的秀逸、古松的苍劲、夹叶的华茂,甚至对几棵枯树的姿态,也不忍使其雷同。

2. 禅床。42—57开,佛弟子、高僧、古德皆坐禅床。其结构有繁简之分,用料有竹木之别,而形式无一相同。但细察之,造型朴实,手法简练,注重实用功能而不滥用装饰,有明显的时代特征,似乎已露元明家具简洁风格之端倪。

3. 宝座。佛和菩萨的座位,虽与椅子相似,

但意义却大不相同。画法也就不能像禅床那样贴近生活。但画家也不限于画样，而充分发挥其想象能力。宝座分两式。菩萨所坐者，常作莲花形，有单层、多层和简单、复杂之别；佛所坐者主要为须弥座，计有方、圆、椭圆、八方、亚字形（俯视），其上常描精致的金花，十分富丽。

4. 佛光。并非世间实有之物，本来只是作为佛法的象征。但妙笔生花，创造出许多好看的样式，实际上是炫耀画家想象能力和装饰技巧。就佛光所在的部位而言，有颈后光和背后光，但也有两者兼而有之。佛光的形状，则有圆形、蛋形、翎形、舟形加圆形等。再看其装饰方法，更有单色、复色，白描、贴金，火焰形及其他描花。

《利贞皇帝礼佛图》赏析

《利贞皇帝礼佛图》（以下简称《礼佛图》），虽是“序曲”，但于全卷的主题却是画龙点睛。所以被看成应该“全力以赴”的重点，可能是张胜温亲笔画成的。“解剖”《礼佛图》，具有窥斑见豹的意义。

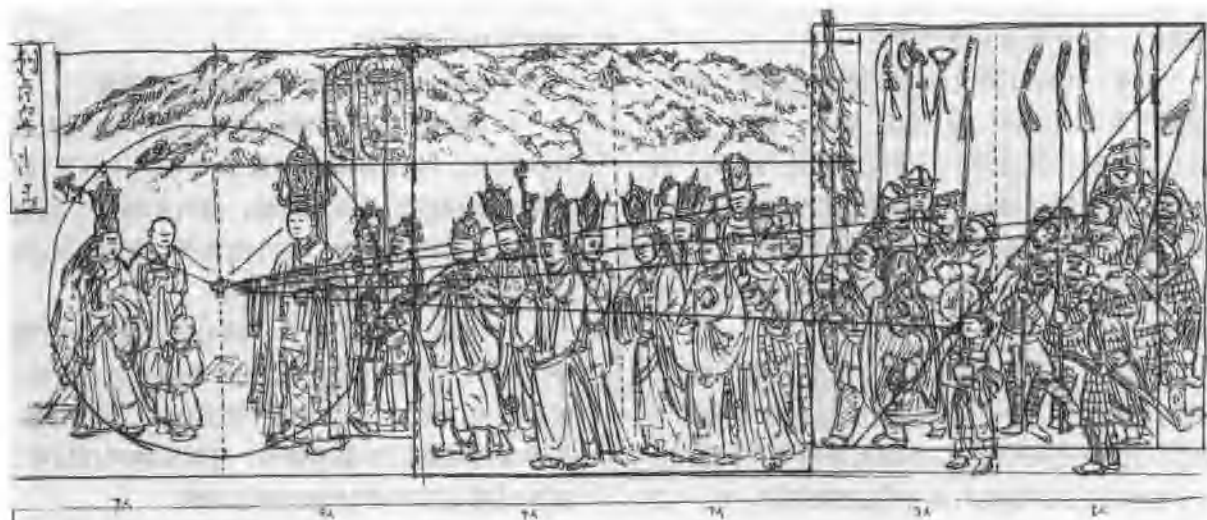
《礼佛图》是表现利贞皇帝段智兴崇法礼佛的情节性绘画，6开，画面的比例约为6:2的扁长形（类似宽银幕）。此类横长形的画面，便于铺陈事物，有如文章中的赋。既与卷中诸佛会图的对称布局有别，又可以和卷末的《十六大国

王护法图》相照应，而形成全卷的内聚力。（图154）

适应这种画面的形式要求，而选取了礼佛队伍行进中的瞬间。共绘帝王将相及其侍从等众36身，自1—6开，分别为8身、7身、7身、4身、5身、3身，即右密而左疏。现以2开为一组，将全图分述于下：

1. 1、2两开，所绘者为擎旗执兵之“羽仪”。1615个侍卫排成波浪形，有向画心运动之感。羽仪虽属陪衬人物，但每开也各有其重点：第1开突出前面佩剑的“羽仪长”；第2开的重点是负犀革铜盾的擎旗者，还有执扇捧壶者，手举一鹰者。此两开人多而密集，从画面节奏来看是以其重量去和左上角的苍山相平衡。而11件长兵器的直线“挡”住了背景，使苍山（只占4开）不再向右延伸。还应注意兵器的排列：除了牙旗是单独之外，其他依次为4、3、3为一组，但最末的一样破例斜置，在画面右方出现一个“兜角”，产生了休止符似的停顿作用。

2. 3、4两开皆画文官。他们白皙的面庞夹在深色的头囊^①和纹饰繁缛的袍服之间，很能突出其“职业特征”。第3开所画7人挤成一堆，其中有手执毛笔文牒者，当为书判之类的小吏，第4开仅画4人，以两个穿淡橘红衣者，去烘托前面着紫袍持花结旌节的大臣（中国公高氏？）；其左侧立一披“波罗皮”者，应为有功之武将。



154 《利贞皇帝礼佛图》构图分析



155 《利贞皇帝礼佛图》(局部)

此两人，特别是着紫袍者，是仅次于中兴皇帝的重要角色。

3、5、6两开为此图之重点。从第1、第2开的侍卫，而至第3开的文官、第4开的大臣，“主角”终于在第5开登场。由于人数少，空白多，人物也就格外显眼。中兴皇帝居于第5开正中，其躯体较诸人为大，衣着华丽，手执香炉，身后，以侍童及持“日月障扇”者4人作为衬垫。第6开的主要者为太子，因其年幼矮小，故以其耀人眼目的贴金衣服引人注目。盛服佩龙首刀者及一持钵僧人，均回顾中兴皇帝，其目光恰好落在小香炉上（点明主题）。此三人亦组成“兜角”，与图之右角相配合，构成向心倾向。（图155）

《礼佛图》笔法严谨，勾勒纯用中锋，线条流利而精确，塑造的人物形象富有典型特征，“寓多于一”。袍服头囊上的精细花纹，特别是犀盾

上的金龙，画得十分秀美，表现出作者深厚的功底，设色以绛色为主，自暗紫而到浅红，明度的变化颇多。既反映了南诏、大理“贵绯紫两色”的传统审美心理，也令画面弥漫着温馨和谐的情调。但出人意料的是，背景的苍山十九峰，却全用水墨画成。作风虽与人物异趣，但艺术效果极佳，既避免了背景与人物贴成一饼，又真实地画出了在玉带云中的苍山，因而画面的空间感也得到加强，真是“一石三鸟”。

除开摹写技术的高超水平、严肃认真的创作态度，最使人叹服的，还是画家对社会生活的洞察能力。此构图既无画样可本，而衣冠文物又有严格要求，满足这一要求是不容易的。但更为可贵的，还不是张胜温能够忠实地再现生活，而是他能将生活升华为艺术，《礼佛图》忠实地反映了大理国时期统治者的精神生活，但它并不是生

活原型的简单翻版。从生活“真实”来看，帝王礼佛的场面，是十分呆板乏味的。为了避免和佛的至高无上发生抵触，选取行进队列的形式，可以突出利贞皇帝的威仪。但行进中的礼佛队伍，其整齐严肃也是了无画意的，仍有待作者的艺术处理。

结果是前景的人物排列右重左轻，衬景左重右轻，即利用数量的对比、空间的虚实、人物的聚散、姿势的向背诸种因素造成视觉节奏。主题人物放在画面疏处，特别显眼，挤成一堆堆的文

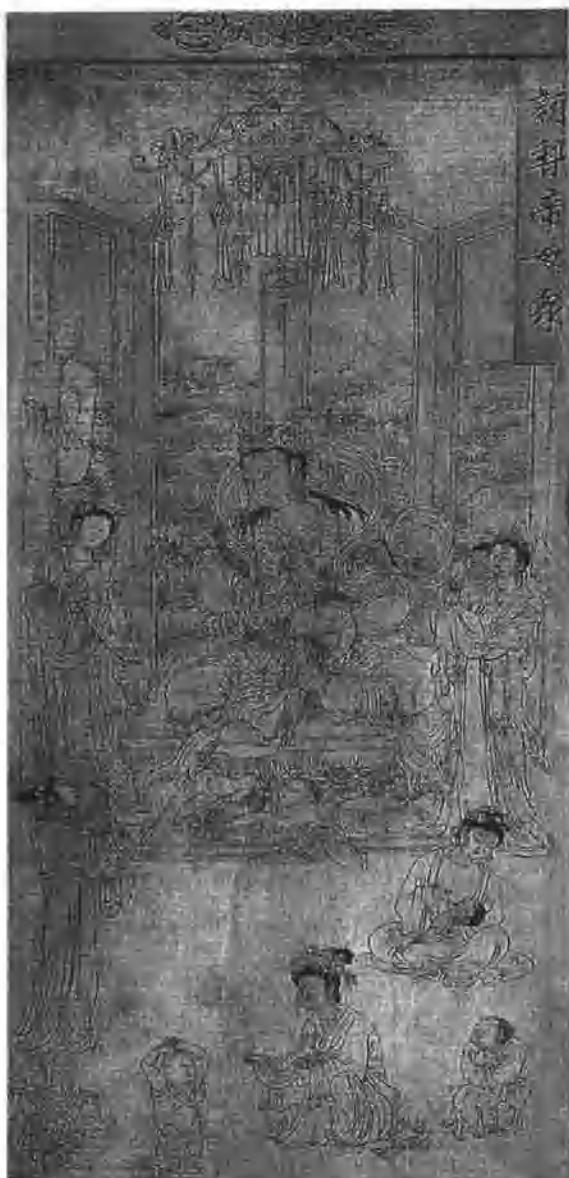
武官员、羽仪侍卫，都直接或间接注视着中兴皇帝。而作为象征物的小香炉，突出地被处理在最疏处，有效地点明了题旨——礼佛。这样，便会诱导观赏者进入情况，在心中问道：是谁礼佛？为何礼佛？……这一连串的问题，观赏者自会作出答案。

作者离开了真实，但成功之点也正是由于离开真实。如果一切都照搬生活的原型，那么礼佛队伍便只能是鱼贯而行的呆板形式，“中国公”背后那个人更不可能回过头去听其后低语者的话，执笔的文吏及其同僚，也不敢转过身，去看举手擎鹰者。总而言之，队伍的参差错落，不成行列，人物的交头接耳、左顾右盼，在礼佛仪式中是不允许的，但从艺术创作的原则来看，如果不敢离开生活真实，便不可能创造出比生活更集中、更典型、更高、更美的艺术品。（图156）

《宋时大理国描工张胜温画梵像》 的艺术评价

释妙光在跋文中说过：“张胜温描诸圣容以利苍生。”作为大理国描工的张胜温，不过是奉命为利贞皇帝“种德求福”而画的。画卷无法摆脱大理国当权者的制约，当然也不可能背离佛教经典的轨范。从这些方面说，画家的创作的确不自由。但从另外的方面来看，即使是“佛画”，也不能不遵守绘画创作的客观规律、不得不依赖画家的创作经验和艺术技巧。姑勿论政治、宗教的限制有多大，张胜温还是按照创作规律去进行工作。这便是说，他们可能透过统治者的意愿，宗教题材和佛经轨范，而折光式地反映生活、表现作者的主观感情，而创造出“有利苍生”的优秀作品——我们认为其中最重要的是画家通过实践所取得的艺术成就。所以首先是要充分认识《宋时大理国描工张胜温画梵像》的历史贡献，其次是合理剥离出有益的艺术经验。就此两点简述于下，作为本文的结语。

1. 《宋时大理国描工张胜温画梵像》的历史意义。云南的绘画历史，可以上溯到新石器时代的岩画。青铜时期的铜铸艺术，虽取得了辉煌的



156 河梨帝母众

成就,而“绘画”却只是其器表的纹饰,即使在铜鼓和贮贝器上表现出惊人的线描技巧,但毕竟还不能算作严格意义的绘画艺术。文献上有诸葛亮“为诸夷作图谱”的记载。“图谱”它该是用笔画成的,可惜无从窥其面目。有实物可资查考的,只能从昆明官渡云山村的东汉墓室壁画及东晋的霍彪墓壁画算起,但它们都还保留着稚拙的笔致。由于民族文化的进一步交流,云南的绘画艺术,在唐宋时期有了重大的发展。《南诏图传》首肇其端,到了《宋时大理国描工张胜温画梵像》,则已臻于登峰造极的境地。从它对元明时期云南佛教绘画的影响来看,它是云南古代绘画历史上承先启后的伟大作品。

2. 画卷可资借鉴的主要艺术经验。我们所以使用“剥离”这个词,是因为《宋时大理国描工张胜温画梵像》毕竟是宣扬佛教思想的。剥离,也就是要弃其糟粕的意思。问题是何者为其精华。诸如构图上,四幅佛会图虽是对称形式,而布局无一雷同。用笔上以铁线描为主,而根据不同对象分别采用动感极强的粗线或清秀妩媚的细线。设色上都以暖色为基调,而视不同题材选用浓抹或淡妆的方法;形象的塑造注意类型的共性,又突出其个性特征。即使是对并不重要的背景、器用,也无不做到“一形而众相”。寓多于一的处理手法,其实是在框架制约下进行的,即是通过全卷、单元、画面、各个局部,多层次地体现多样统一的美学原则。换一个角度说,则是张胜温等匠师,特别重视作品的可视性。所谓可视性,和文章的“可读性”相类。《宋时大理国描工张胜温画梵像》的可视性,便是能看、好看、耐看、有百看不厌的艺术魅力。

《宋时大理国描工张胜温画梵像》并非供佛徒敬奉崇拜之用,也不同于佛寺壁画的庄严殿堂。册页形式证明,主要是观赏功能。尽管是“奉为皇帝驃信画”,其深层确含有诸种政治动机,但当我们明了其底蕴之后,便不难剔除“鸦片”,而留下有用的艺术经验。

注释

① 丁观鹏,工人物,效明张云鹏著录独多。他以宋人为法,不善奇诡,最擅长画仙佛神像。见《清史稿》。

② 《丁观鹏摹宋张胜温法界源流图》,作于乾隆二十八至三十二年(公元1763~1767年)。该卷大体保持《宋时大理国描工张胜温画梵像》之原貌,而有所增益,现藏吉林省博物馆。详见罗钰《张胜温画卷及其摹本》,载《云南文物》1984年总第20期。

③ 《黎明仿丁观鹏法界源流图》作于乾隆五十七年(公元1792年),现藏辽宁省博物馆。

④ 《南诏图传》俗称“中兴二年画卷”。图文各一卷,内容系表现与蒙氏建国有关的历史传说、宗教故事,重点是独尊阿嵯耶观音。

⑤ “文武皇帝”即大理国主段思平,文经是第二代国王段思英的年号(只有一年)。

⑥ 中兴皇帝作《南诏图传》表现其“王业克昌”的愿望,但过了三年便为郑买嗣所灭,中间经过了赵善政、杨干贞,而终于由段思平夺得王位。但南诏自摩诃罗嵯(即武宣皇帝隆舜)“钦崇圣象、揭扬圣教”之后,阿嵯耶观音便成为举国上下的崇拜对象。段氏夺得王位后,想巩固其统治,便只好“人乡随俗”,尊重这一传统。这便是“文武皇帝”何以要挤入《南诏图传》的政治原因。

⑦ 《南诏野史》卷上第39页。

⑧ “有情”旧译“众生”《佛学小辞典》第148页、第275页。

⑨ 近半个世纪从马衡、李为衡的“记略”,到近年杨晓东先生的《天南瑰宝》(《大理文化》1984年第5期),在逐开内容的说明上,做了许多工作。其中罗钰先生的文章(见注②),附有《宋时大理国描工张胜温画梵像》与丁本的比较表,更为研究者提供了方便。

⑩ “利贞皇帝”为大理国第18世的国王段智兴。利贞是他的第一个年号。

⑪ 用说唱形式宣讲佛教教义的底本,称作“变文”;以绘画表现佛经故事的作品,则叫做“变相”。如《宋时大理国描工张胜温画梵像》中的《文殊请问》便是画于维摩变的一部分,“变相”即经变画。

⑫ 在佛教绘画中,“礼佛图”可列入故事画,也可归于杂类。《石勒礼佛图》(也称《晋王礼佛图》),便是其中有名的作品。

⑬ 维摩诘即维摩罗诘,也简称维摩。他是迦耶离城的居士,能言善辩,以在俗之身辅佐释迦牟尼教化众生,维摩变于晋代即盛于中土,而逐渐波及边陲。其形式也由简而繁。

⑭ 据方国瑜先生的考证,《宋时大理国描工张胜温画梵像》中列于六祖之后者,神会大师、和尚张惟忠、贤者买顺嵯、纯陀法师、法光和尚等均属滇传荷泽禅者,法光之后摩诃罗嵯则是神化的统治者,赞陀掘多当系阐扬加法传阿吒力教者。沙门□□也似为传密宗者。

⑮ 罗虬中语,见《曲石诗录·胜温集》。

⑯ 《蛮书·南蛮条》曰:“羽仪亦无数数,皆清平官子弟充之……常在王左右。”

⑰ 《蛮书·蛮夷风俗》曰:“其余衣服略与汉同,惟头囊特异。南诏以红绫,其余向下皆以皂陵绫绢。其制度取一幅物,近边撮缝为角,刻木如樽蒲头,实角中,总发于脑后为一囊,即取头囊包裹头髻上结之。”



第四篇 云南民族 美术的 滞缓期

THE HISTORY OF YUNNAN NATIONAL
FINE ARTS

The Standstill
Period of Yunnan
National Fine Arts

云南民族美术史

◆ 第十一章 元明清云南美术的世俗化

Chapter Eleven The Secularization of Yunnan National Fine Arts

◆ 第十二章 担当禅师书画的历史贡献

Chapter Twelve The Historical Contribution of Monk Dandang's Calligraphic Works and Paintings

◆ 第十三章 汉藏糅合的丽江宗教壁画

Chapter Thirteen Lijiang Temple's Murals---A Combination of Han and Tibetan Cultures

◆ 第十四章 姹紫嫣红的民族民间美术

Chapter Fourteen The Colorful Folk and Ethnic Groups' Fine Arts

第十一章 元明清云南美术的世俗化

Chapter Eleven The Secularization of Yunnan National Fine Arts

元朝在云南设置行省，但仍为大理段氏留下了一片“特区”；明朝坚拒大理“沿汉唐故事”的要求，推行军屯政策，为云南带来了汉族的先进文化；清朝逐步“改土归流”，不仅强化了中央对地方的控制，也密切了边疆与内地的联系。因山多地少，生态环境复杂，云南腹地与边疆、山区与坝区的文化差别愈加明显。“一部活的社会发展史”的提法，过于夸张，但各族社会发展的不平衡则不容置疑。因此，元明清时期的云南美术，既朝着中华民族文化多元一体的倾向发展，同时又存在美术风格的多样性。

元跨革囊之后的云南文化

一、中央统治加强与新文化中心的形成

元跨革囊后，云南重新归于中央的统一领导之下。1275年赛典赤·赡思丁被忽必烈任命为“平章政事行云南中书省事”，政绩卓著。但他死后，云南蒙古诸王横征暴敛，致使民怨沸腾，民族矛盾愈演愈烈，征战连年。1381年，明军击灭梁王，百余年的乱局方臻于安定。鉴于元朝统治的失误，明王朝在云南实行了更灵活的“土流兼治”政策，任用地方势力协助中央统治，同时大规模地进行军屯、民屯、商屯。汉族移民不仅带来了先进的生产技术，同时也“吹进”了中原文化的“春风”。明亡，清政府继续了明代的“土流兼治”政策，并“改土归流”，汉唐以来地方割据的局面至此一去不复返。

这一时期最大的变化在于：元置行省将治所设立在昆明，一变数百年以滇西为中心的发展格局，大理失去了传统文化重镇的地位。独立于大理地区的新的政治、经济、文化中心逐渐开始形成。以此为契机，滇西、滇南发展步伐加快，多元文化格局初具规模。

二、佛教美术的衰退与多元文化的勃兴

元明清数百年，云南社会历史发展处于矛盾与动荡、融合与进步的阶段。中央对于地方的控制逐步加强，云南民族美术因此呈现出两个特点：1. 佛教美术的一枝独秀局面被打破。2. 内地文化渐成主流。

在宗教仪轨限定的宗教美术及政治需求大于艺术理想的官建美术之外，云南民族美术的内容开始注重抒发个人精神世界的自由，在表现内容和形式上都有了很大的进步。同时，商品经济的萌芽、市民阶层经济上的兴起，为市民美术的发展奠定了坚实的基础。不应忘记的是：云南边疆及边远山区的少数民族美术也在寂寞中潜滋暗长着。囿于社会发展阶段不同、文化传统差异、外来影响强弱，它们也呈现出多样不同的面貌。

佛教美术的衰退并不意味着它就此退出历史舞台，因蒙古统治者提倡而传入的喇嘛教，以及大量汉族移民掀起的儒、道文化风潮，甚至伊斯兰教、天主教等都在这一时期的云南民族美术史上留下了深刻的印痕。汉族人口的激增、市民文化的兴起、城乡交流的加强，云南民族美术也增添了新的形式与内容，尤其是工艺美术的发展，带有很强的实用性和装饰性。

明清书画艺术的主体性和世俗化

一、文人书画与内地日益趋同

元明清三代重帖轻碑的陈习导致云南金石碑刻虽多，但杰作少见，有特色的仅是《元世祖平云南碑》及大理保留的一些“白文碑”，这些碑刻的政治、历史意义超过了其本身艺术价值。不过因为大批汉族移民入滇，云南文人书画因此开始进入了一个新的阶段。在儒佛道三教互渗的美学影响下，也出现了阚桢兆、钱沅这样家喻户晓

的大家。文人画讲究笔墨情趣，追求性灵之作，绘画风格、技法已与内地基本同步，且造诣不凡，名家辈出。简述于下：^①

——担当（见第12章）。

——白丁（公元1626—？年），字过峰，一字行民，号民道人。过峰、行民、民道人均体现出浓郁的羁旅漂泊之感，这也和他的身世有关。传说白丁本是明楚王后裔，明亡后流落云南为僧，居无定所，后为昆明香雪庵释冰壑司书记，年八十余而歿。一生绘事均寓意兰花，借兰花以



157 过峰《兰花图》

抒情遣怀，寄托黍稷之悲，清初就已名满海内。其人善书，草法尤精，故画兰时多用草书笔法，力道刚劲，对巨幅岩兰犹有钟情。（图157）他的题款“过峰”，颇有特色，峰字的末笔，用中锋长竖，枯润兼使，收笔时，间或左出轻踢脚，与兰草画法异曲而同工。白丁以兰花为凭借，借画图抒发亡国哀

思的方法可上溯到宋代的郑思肖，其以画“无根兰”闻名于世，人格力量超乎画品之上。白丁以书法入画笔，不仅表现了“书画同源”之理，他的兰花也因之自成一格，别有风骨。

——果成，生卒年代不详，光绪年间曾为楚雄紫溪山寺住持。果成笔下，山石厚重，兰叶颀长，笔法浓淡干湿适宜，风致清雅，可以略微看到他书法宗法“二王”的影响。较之白丁，果成虽同为释氏子弟，但两者笔端兰花意趣，一个是悲凉慷慨，一个是清新洒脱，故云“画是无声诗”，心境迥异，见诸笔端。

——阙慎兆（公元1642—1709年），字诚斋，号东白，别号大渔，晚号芝岩，通海人。出身望族，以草书闻名海内。其书法以二王为师，兼学张旭，

怀素之张狂，体势多变。运笔迅捷如风，顿挫转折似流水下泻，一气呵成，飞扬跋扈，气势雄绝。阙慎兆是担当之外的另一草书名家，书名之盛，以至于当时的达官贵人都以结识为荣耀。他的楷书功力亦不凡，多有佳作，例如昆明的“近日楼”、“望京楼”等巨匾都是他所书。阙曾为王继文幕僚，凡滇中署名王的碑刻，均出其手，作品留存甚多，通海、昆明、建水、宜良乃至清廷内府都有。

明清云南以草书著称者还有明万历年间进士傅宗龙，昆明人，字元宪、仲纶，号括苍。草书笔力雄健，可惜传世作品不多，仅见昆明西山摩崖石刻“一径飞红雨，千林散绿阴”十字。

——钱沅（公元1740—1795年），字东注，号南园，昆明人。乾隆进士，为人刚正不阿，“直声震海内”，政绩卓著，声望极高。钱沅不仅是清廉正直的政治家，书画也负有盛名。他的书法被誉为“有清一代学颜第一家”，楷法宗颜真卿，无往不复，无垂不收，笔势开张，力道雄浑，气度大方，深得颜体三昧。行草以米芾为师，清秀飘逸，别是一种风貌。他的画以鞍马人物著名，民间传说他善画瘦马，但从传世作品看，钱沅笔下的马膘肥体壮，神态舒展，光彩照人，具有“仕而优则画”的雍容华贵，表现出明显的文人氣和书卷味，与唐代画马名家韩幹的画风极似。钱沅的画作存世不多，1949年以前商务印书馆曾出版过《钱沅画集》，现较可信的作品是云南省博物馆藏的《三骏图》和《垂鞭弹控图》。《三骏图》，浅绛设色，圆形的画面中，以一匹黑色、四蹄及臀部有杂花的奔马为焦点，下方两匹马一白、一花，动静各异，三马用渴墨干皴画成，形体虽肥，筋骨俨然。背景是一株大树，枝干粗壮，气韵幽美，古风盎然。《垂鞭弹控图》，纸本墨笔，风格与《三骏图》稍异，画中有“江村野莹争入眼，垂鞭弹控凌紫陌”及“乙未岁八月敬拟少陵先生遗像，钱沅题”的行书题跋。（图158）图中杜甫策马扬鞭，雅兴菲浅。衣纹用减笔描，不拘细节，顿挫有致，气势贯通，与他的行书笔法略近。胯下马以浓墨晕染，虽然通体乌黑，但鬃毛、马尾用铁线描，一一可辨。

光绪年间，有进士陈荣昌，因景仰钱沅人品，



158 钱祚《垂鞭弹控图》

学钱书法。楷书中规中矩，行书兼有米芾的飘逸变化。人称“南园后一人”。

——其他较著名者还有温律新、孙铸、缪嘉惠。

温律新，字纯修，清初昆明武举人。工山水、人物，尤以画驴著称。他的驴用浓墨点画，笔触简练但刻画准确。山水多米点，人物用减笔，带有武将的雄健英挺。

孙铸，字铁州，号海楼，晚清贡人。书画皆通，好漫游，足迹踏遍大半中国，眼界宽广，气度不凡。善山水、翎毛、花卉，山水尤精妙，气势疏朗，意境清幽。孙铸书法甚佳，著名的“大观楼”三字就是他所题写。

缪嘉惠（公元1842～1918年），字素筠，昆明人。夫早亡，工书画，以鬻画为生。师法恽南田、邹一桂，工笔为主，兼写意，设色清雅明净，具有精致细腻的美感。光绪年间应诏入京，慈禧赐大臣花鸟扇轴，多出缪手，传世作品很多，昆明民间称之为“缪姑太”。

元明清云南文人书画与内地的同流倾向中，外地谪官也做了很大的推动。其中影响最大的要算杨慎。杨慎（公元1488～1559年），字用修，号升庵，四川新都人。正德辛未年（1511年）状元，任翰林院修撰。嘉靖时因为对朝廷礼仪的争议触怒天颜，被贬谪云南保山，终老滇南。杨慎学识渊博，名声显赫，诗书画皆通，书法尤其精妙。安宁温泉有其“不可不饮”行书石刻，通海秀山有他的七绝诗刻。他的书法学“二王”，兼

学赵孟頫，风神俊逸。文献记载他爱在酒后挥毫，醉墨酣畅，有古人风范。从另一角度看，贬谪之感愤显然不是一句“处江湖之远则忧其君”可以解脱，他在放浪形骸之中当别有寄托。在绘画艺术上，杨慎“善写兰”，可惜作品罕见。

二、职业画家的困境和民族风情画

据《滇南书画录》的不完全统计，明清两代的百余画家中，有功名者近70%，但此外以及未被著录的布衣画家，为数颇多。他们多数父子世代相传，是职业或半职业的画师，为生计计，作品未免要适应社会需求，格调和文人画区别较大，更接近于市井平民，题材内容也更加生活化，为人们所喜闻乐见。这群人中，声名较隆者应推李诂和杨应选。

——李诂，字仰亭，清嘉道年间的著名画师。嘉庆二十二年（公元1817年），总督伯麟敕平礼社江之乱后，命李诂作《群夷图》以献，神采酷肖，世称善本，画名扬于西南。他的传世作品很多，云南省博物馆藏的《三秋佳色图》、玉溪市博物馆藏的《仙山楼阁图》以及鹤庆县文管所藏的《千峰无尽图》等均属精品。《三秋佳色图》，纸本设色，画草坡、山石上菊花、桂花、鸡冠花群芳争艳，用笔细腻，带有恽寿平之风。《仙山楼阁图》，绢本设色，师法仇英大青绿山水，结合界画的亭台楼阁，富丽华贵，意境幽深。《千峰无尽图》，纸本墨笔，纵达3米余，大气磅礴，气势辽阔，是罕见的杰作。看山，主峰居中，群峦自为环抱，抑扬顿挫，山用米点皴，墨气湿润；看树，松针柳叶，各异其趣，或正或斜，描叶用混点，也用垂叶，笔法多变；看水，远水无波，平澜自静，是群山巨峰外的另一种变化；看楼阁、堤梁，寥寥几笔，在烟云中若隐若现，引人入胜；看云，不着一笔，以留白衬托，却真实如在目前。整画气韵生动，有烟雨朦胧、扑朔迷离之美。命名为“千峰无尽”，名至实归，显示了作者驾驭大场面的深厚功力。民间还藏有他的指画，以指代笔，水墨相间，画法独特。这些风格迥异的作品，表现了李诂在绘画上多样的才能。其子李维章，字小亭，承袭父业，山水颇有遗风。

——杨应选（公元1853～1929年），字榆



159 杨应选《竹林七贤图》

青,昆明人。杨应选是著名画师杨毓兰(李诒之师)的孙子,造诣亦高,工人物、花鸟。云南省博物馆藏有他的《南园鸣琴图》、《竹林七贤图》。《南园鸣琴图》,纸本设色,此图原作者是李诒,杨氏摹成。画中钱沅青衣广袖,容貌清癯,坐松下弄琴,悠闲自得。设色淡雅,画风高古。世称杨应选为写生妙手,此画可见一二。《竹林七贤图》,绢本设色,“七贤”是传统题材,杨应选笔下的“七贤”或坐或站,神情各异:抚琴、听琴者陶然忘机,对弈者一拈棋苦思,一洋洋得意,还有人坐观纹

枰,竟不知手中茶杯欲溢……勾勒晕染,一笔不苟,极其精细。(图 159)虽然是散点透视的构图,但自近而远,由小及大,是作者汲取“西洋画法”的精髓并与中国绘画相互结合的创新。此画曾于 1915 年参加巴拿马赛会并获奖,是杨应选的代表作之一。

明清以来,市场经济的发展,印刷业的进步,给予职业画家很大的冲击。在模仿文人画的道路上,也开始向着世俗化的方向改变。迫于生活的压力,一些职业画家开始将自己的笔触转向了云

南的边地少数民族,在清嘉、道年间,形成了一种“民族风情画”的风潮。由于时代较近,传世的“民族风情画”很多,有的还流传到国外。这些画所描绘的民族有苗、瑶、彝、傣、哈尼、纳西等,内容丰富多彩,节庆欢歌,婚丧嫁娶、生活习俗,无所不包。画法多为浅绛的“山水人物”,构图简单,主题突出。有的画上还有题记说明。例如一幅流传到日本的《伊黑犁田图》,描绘的是云南顺宁府的“伊黑”(今之拉祜族)在坡地上赶牛犁田的场景。手法自由活泼,生动有趣,仿佛是用照相机“拍”下的一般,负犁而行的牛、赶牛人的牛鞭、扶犁人的烟嘴……都宛在目前。远山略加晕染,近处松针、山石、野花、苔点无不精工。

因为表现的内容复杂,所以民族风情画多数是册页、立轴、四连屏几种形式。例如通海文管所收藏的《百苗图》以及云南省博物馆收藏的《百蛮图》,原画可能共有100张之多。绘制民族风情画的作者虽然多不署名,但其中必然有一些出自当时名家之手,颇具水平。如《百苗图》中的“生苗”一画,表现的虽是“多性野”的“生苗”。作者以细腻的笔法,描绘了两男两女在山间吹笙起舞的情节。两男子一直立,一弯腰,持葫芦笙边吹边舞;两女子并肩而立,衣裙华美,手持蓝色长巾,顾盼间欲舞未舞的矜持与渴望的神态表露无遗。(图160)

虽然这些名不见经传的画师为生计所迫,他们的创作目的可能只是为了满足达官贵人茶余饭后的怡情遣兴、探微猎奇心理,但在当时山水花鸟画盛行一时的情况下,他们用现实主义的态度,细致生动地反映了云南边疆少数民族的生活风情,殊为可贵。他们的作品不仅在艺术实践上有着积极的意义,也是研究民族史、民俗史的珍贵资料,甚至对滇西南的小乘佛教绘画,滇西北的藏传佛教绘画都产生过一定的影响。

三教并存的宗教壁画

内地寺观壁画在元明已经衰落,但云南才刚刚兴起,文化的多元发展倾向在壁画内容上多有

生苗在凱里
施秉寫畫多
野性所食皆
生物即魚肉
微熟而食之



160 《生苗图》

表现,最典型的就儒佛道三教并存,互相融合,形成了云南壁画内容上特殊的多样统一的风格。有的壁画内容还大胆地超越了宗教的范畴,自由地表现了云南民族丰富美丽的生活风情(丽江壁画另有专章,此不赘言)。分述于下:

一、佛教、道教壁画

1. 晋宁县观音村、洗澡堂村壁画

晋宁县观音村壁画在当地一石灰岩溶洞中(当地俗称仙人洞)。洞高约8米,宽约7米,分上下两层,下层低矮无壁画,上层进深达20米,有壁画7铺,造像223躯,喇嘛塔11座。壁画始绘于宋代,元明清各期均有,以元代最多。内容芜杂,包括佛教显宗、密宗、禅宗及道教、地方巫教等。洞中壁画时间跨度较大,所以整体布局杂乱无章,但仔细分析,仍存在位置的“经营”。例如正面最大的一铺,释迦牟尼居中,体量最大,高两米,左右是文殊、普贤,其余诸佛、菩萨、诸天、罗汉分7层横列四周,高度均在30~100

161 晋宁观音村仙人洞中的
《华严法会图》



厘米之间。整体构成完整的“华严法会图”。(图161)洞顶部绘制的日月及28星宿,也是因地制宜,颇具巧思。至于东西两壁的天王、力士、大黑天、度母、禅宗祖师,骑虎的“密理瓦巴”和坐在帐篷中的元朝官员,显非一时之作。仙人洞壁画是绘制在凹凸不平的岩壁,故用笔粗犷有力,尤其十六罗汉图,拙味浓厚,造型多变,有天真烂漫之趣。设色多用石青、石绿、赭红,对比强烈。画法以勾勒填色为主,少见晕染。虽然缺乏细腻质感,稍显粗糙,但其时代早,上承《宋时大理国描工张胜温画梵像》,下启丽江壁画,属于云南壁画史上难得的过渡作品。

距离观音村不远的洗澡堂村,山崖下一石灰岩溶洞中也有壁画,壁间题记有“嘉靖三十五年”字样,时代要晚于观音村。该洞宽约4米,进深7米,洞壁现存壁画有佛教造像、人物像21躯,墨书题记8处。造像高约50厘米,漫漶较多。绘画风格与观音村相似。其中有明代官吏画像4躯,中间红袍者正襟危坐,体量最大,与汉晋墓室壁画突出墓主像的风格无异。他们可能是洞中造像的供养人。

2. 剑川县石宝山宝相寺壁画。

宝相寺壁画绘于明代,在寺东侧摩崖上,分上下两层,上层长约20米,下层长约40米,两层间隔约20米。上层多绘佛、菩萨、梵僧像;

下层多绘罗汉。“宝相”佛典指辟支罗汉,与此处壁画暗合。宝相寺罗汉壁画形体、衣纹勾勒随意,但面目描绘颇为精细,具有一定的艺术价值。其中还有“梵僧像”及“梵僧作法图”。从《南诏图传》到剑川石窟,再到宝相寺壁画,梵僧像始终占有一席之地,足见阿嵯耶教派在云南影响之深远。

一岩壁上绘制的《双马图》非常精彩。一红马在前,前蹄下伏,马尾高扬作回首状;一白马在后,奋蹄昂首,张口嘶鸣。两者一静一动,相得益彰。虽是勾勒平涂,色调单一,但线条流畅,造型准确,有破壁而出之势。

3. 剑川县沙溪兴教寺壁画。

史料曾记载:金润甫,洪武初,谪云南大理,绘武安王庙壁,大理人工画,自润甫始。这段话并不准确,但至少证明了两点:(1)大理人绘制壁画水平很高。(2)明初,大理壁画与中原已有交流。明代大理人绘制壁画者,水平最高,名气最大莫过于“剑川沙溪乡甸头禾村画匠张宝”。^②张宝的作品以兴教寺壁画为主要代表。

剑川县沙溪兴教寺始建于明永乐十三年(公元1415年),现仅存大殿。天王殿。大殿四墙内外壁保留了明代壁画32幅,可惜历经劫难,今惟存11幅。其中《太子游苑园图》、《降魔释迦法会图》尤其出色。《太子游苑园图》原绘于大



162 兴教寺壁画《太子游苑图》

殿南外墙上，残高0.95米，宽1.7米，今已不存。从摹本来看，此图造诣极高，甚至可能是张宝亲绘。此画中有榜书“第十九太子游苑园自然青云独覆”，表明此画内容是根据三国时期支谦所译《太子瑞应本起经》而画。讲述的是释迦之过去因地至成道后济度三迦叶等故事。画中太子（即后来之释迦牟尼）身着明人衣冠，袍服宽广，神情怡然，在众多文武侍从伴随下巡游、射箭、读书、掷象……既是佛教典故的准确再现，又是明代达官贵人奢靡生活的生动反映。（图162）

《太子游苑园图》是工笔重彩加描金，设色绮丽，笔触细致，尤其是线条的变化如行云流水，令人叹为观止。它的线条准确地表现了人物、山水、树木、宫殿、台榭等单个物象，然后通过形体结构、位置经营，形成了画面的深度。是线条而不是明暗对比形成了整个画面立体空间感，而且线条的穿插变化，又保持了画面的平衡——它既是二维的，又是三维的。如果勉强将《宋时大理国描工张胜温画梵像》视为“组画”，那么《太子游苑园图》似乎可称为“连环图”。它在散点透视的基础上，采用了特殊的“一图多景”的构图方式，在同一个画面上，太子的形象共出现6次，

用空间的转换表达不同时间的诸多情节，连贯成为一个完整的故事。画面上山石倒悬，古树盘曲，云水变幻，其间人物虽多，但杂而不乱，显得富贵典雅。这种构图不由得使我们想起了五代顾闳中的名作《韩熙载夜宴图》。

《降魔释迦法会图》绘于明间正面门楣上，高1.48米，宽2.88米。右上榜书“南无降魔释迦如来会”，左上榜书“信士杨禄妻杨氏文殊金男杨永杨平”。正中绘释迦牟尼像，结跏趺坐莲台上，右袒，右手下搭右膝，左手仰掌当脐。二力士侧跪左右，分捧须弥座，臂肌虬结，健壮有力。佛两侧分列四大天王及八位神魔、恶鬼，或为鸡头，或为熊头，或为猪头，或为虎头……手持兵刃，面容丑恶，神态狰狞。释迦牟尼右下方是二白马拉辇，车上坐一身着甲冑的武士，弯弓搭箭，引而不发，有如后羿之威武；左下方亦是二白马拉辇，不过车上坐的是一浓妆贵妇，左手抚膝，右手支颐作沉思状，面容姣好，不减嫔娟之艳丽。（图163）两人身后均有人持箭箠或华盖，应是侍从。《降魔释迦法会图》是以释迦牟尼为中心对称布局，但左右神魔、人物或动或静，神态各异，气势磅礴。左右下角相对急驰的马车，更引起了空



163 兴教寺壁画《降魔释迦法会图》(局部)

间的变动与紧张，整图风飘云卷，旌旗飞舞，火焰升腾，充溢动感。

兴教寺壁画中，还有《三清图》，虽残损严重，但仍然绘制精细，不亚于其他佛画。佛道两家同处一殿，这也是云南宗教杂糅的特色之一。

4. 巍山县巍宝山文昌宫、长春洞壁画。

文昌宫始建于明代，道观之外还是当地蒙学堂，所以现存的壁画内容表现出儒道融合的特点。巍宝山是南诏发源地，当地彝族每年都举行盛大的踏歌会，这些也在壁画中有所反映。观中文龙亭基座南墙上的《踏歌图》就是云南迄今发现最早描绘少数民族风情的壁画。(图164)该图高1米，宽1.7米，画面正中有3人吹笙笛领舞，四周30余人围成圈按节起舞，最外边还有3人弹琴、击板、摇扇相和，气氛热烈欢快。文昌宫壁画还有《人物海水图》、《泛舟“金缕曲”图》、《求渡图》等内容，大多取材于传统戏曲故事，带有浓厚的说教意味，画法以勾勒平涂为主，技法粗疏，仅存“补壁”之效。



164 文昌宫壁画《踏歌图》

长春洞是道教“七十二洞天”之一，声名显赫，清康熙五十四年(公元1715年)始建道观，后经历代增修，规模宏大，整观平面呈八卦形状，国内罕见。长春洞壁画现存二百多幅，多数是绘制在木板之上，如门窗、板壁、藻井、天花板上，保存基本完好。内容包括道教的三清四御、五老六神、四斗二十八宿等，又有儒家的二十四孝、渔樵耕读以及民间传说故事中的伏羲氏、燧人氏等，还有击鼓骂曹、三英战吕布、空城计等三国戏曲故事。长春洞壁画艺术水平很高，大殿的九宫八卦藻井，板壁的二十四孝图，山门、走廊处的戏曲故事画都很精彩。工笔重彩，设色富丽，人物形象生动，呼之欲出。例如藻井旁绘制的《五老图》(图165)：长方形的板壁上，五老呈弧形对称状分布。左二老一高一低，低者仰头，高者回顾，形成呼应。中间一老居于画面的最高处，既是中心，又是承转部分。右二老也是一高一低，高者昂首，与正中者相顾盼，而低者却目光平视，与左起第一人形成巧妙的联系。整个画面疏密得当，开合向背无不精妙，且线条飘逸，笔法细腻，五老须眉俱现，神采盎然。藻井另一侧的两位持



165 长春洞壁画《五老图》

幢仙女绘制得也很好，她们头梳高髻，上戴金冠，身着宽袖长袍，长裙及地，裙上满布描金菊花、菊瓣，富贵华丽，摇曳生姿。

除工笔重彩的描绘之外，长春洞壁画还另有一种近似“大写意”的画法，如大殿的扇门板壁上绘的《八仙图》、《渔樵耕读图》及《仕女花卉图》、《人物花卉图》等。这些壁画设色淡雅，画风古拙，

可以说是“文人画”与宗教壁画的结合，别有一种审美效果。

禄丰县黑井清代大龙祠壁画也是绘制在祠中板壁上，内容有《八仙图》、《福寿图》等，技法不俗，可惜残损较多。

二、密宗壁画

云南的密宗壁画主要分布在滇西北地区，即香格里拉（原称中甸）、德钦、丽江、宁蒗等地。由于毗邻西藏，喇嘛教信仰普遍，密宗壁画也深受藏画影响。清代以来，格鲁派（黄教）在这些地区势力最大，但宁玛（红教）、噶举（白教）、萨迦（花教）、苯（黑教）的影响依然存在，导致了云南密宗壁画的多样化风格。

密宗壁画最重要的内容就是造型化的曼陀罗，亦即佛坛艺术。曼陀罗（梵名 *maṇḍala*，藏名 *dkyil-h[khor]*）一般是指将佛、菩萨等造像，或种子字、三昧耶形（指标示诸尊本誓之器械、印契等形象）等，依一定方式加以配列的图样。又译曼拏罗、满荼罗、曼荼罗、漫荼罗等，意即坛城、中围、坛场等。大乘佛教认为不仅释尊可以成正觉，其他一切众生也都有悟的种子（菩提心），人人皆可成佛。又云众生可依自己观想修行，观见佛界，称为“观想曼荼罗”，然而，凝想作观并非易事，因此将观想所得之佛像绘成图像，或于坛上配列佛像及三昧耶形，而形成了“形象曼荼罗”。藏密的曼陀罗以大日如来（毗卢遮那佛）为主尊，以其万千化身加上诸佛而构成三千大千世界这一完美整体，最大的特点就是统一和有序。

密宗壁画的艺术风格是极度的写实与夸张的融合。写实以诸多度母形象为代表。度母是“圣救度佛母”的略称，梵语称 *Ta'ra*，是藏传佛教的重要本尊。中国古代称之为多罗菩萨，或多罗观音。香格里拉县的藏经楼壁画，其中就绘有《八难度母像》。众多度母半跏趺坐莲台之上，双手分持不同法器结印，面如满月，衣薄透体，强调了女性的肉体，令人产生官能的联想，但面容却是超脱恬静的，是灵与肉的分离与统一。（图166）夸张的表达则体现在诸佛、明王忿怒相的描绘上。他们极度狂暴凶恶的面容，扭曲变形的塑造，令人不寒而栗，与其说是用来威慑



166 香格里拉藏经楼壁画《八难度母像》之一《绿度母》

恶鬼，不如说是威慑信众。德钦县飞来寺壁画中的《六臂大黑天神像》就是代表。（图167）大黑天据藏密相传是观世音菩萨显化的大护法，梵名 *Mahākāla*，汉译有嘛哈嘎拉、摩诃迦罗、大黑天、大黑天神等名。具有战神，财福神，冥府神等几种神格，深受崇拜。《六臂大黑天神像》中的大黑天神作忿怒状，身现黑色，站立圆座上，发如火焰上竖，六臂分执偃月刀、骨念珠、小鼓、天灵盖、三叉戟、金刚绳等，左右方之上双手还握住一张展开的象皮。目如铜铃，獠牙尖锐，全身以髑髅为璎珞，以蛇为臂钏，衬以火焰型的背光，神态威猛。画面四角还有大威德、黄财神、吉祥天女、白玛哈嘎拉等神祇。

密宗壁画虽然以佛教造像为主，但其中一些壁画仍然反映了藏族民众的生活风情，例如香格里拉县藏经楼壁画中的《出安居图》、《三弦舞》等，都是少见的世俗题材，画法也很自由活泼，造型生动，较之庄严的佛画，更透露出鲜活的生命力。

滇西北地区还流行一种卷轴式的佛画，即唐卡。其题材比壁画更广泛，有画传、偶像画、历史传说、民俗画、建筑画、宗教活动，还画器物、动物等。唐卡的用途是修行、弘法及敬献给寺院以获取功德。它分为彩色、刺绣、印刷几种。彩



167 德钦县飞来寺壁画《六臂大黑天神像》

色的唐卡采用天然颜料，如孔雀石、铁矿石、长石等，以及植物性染料和金银等贵重金属，五彩缤纷，经久不变。唐卡的画法比壁画更精细严谨，都依照《造像量度经》的规范绘制。

三、傣族小乘佛教壁画

小乘佛教壁画在傣族地区的历史颇为久远，但从可辨识的佛龛标记看，最早的佛寺是曼广佛寺，建于1597年。故缅甸结棚传教，大概在元代以后，佛寺的兴建，应在明代。小乘佛教壁画今天保存最多的地方是孟连、勐海、澜沧、瑞丽等地。

小乘佛教壁画主要绘制在墙面、木板之上，工艺较内地略显粗糙，系用粉质颜料调和胶水画成，重彩、浅绛兼有。壁画的绘制者多是佛寺的上层僧侣，也有的是当地农民，由于他们不是专业的艺人，所以在绘画技法上稍欠严谨，但也因此没有过多的程式约束，表现内容、手法上获得了很大的自由。具体而言，章法变化多端，设色单纯明快，用笔拙味十足。线条有粗细之分，但流畅连贯，少有顿挫，乡土趣味浓厚。例如孟连傣族的壁画《释迦牟尼说法图》是当地的一个佛爷所画，以金字塔式的构图，为我们展现了一幅富有民族特色和民间趣

味的画面。全画共一百多个个体，包括三界众生、神佛魔鬼、花鸟鱼虫，甚至还有口衔烟斗、手持洋枪的士兵和表现“女人是老虎”的人首虎身的可爱怪物。

随时日变迁，汉傣逐步融合，汉族绘画的影响在小乘佛教壁画中日渐加深，滇西地区尤其明显，绘画风格也略显粗犷。与西双版纳的秀美有别，德宏潞西的壁画中开始出现了孔雀、大象、凤凰、鸳鸯、双鸽、雄鸡、白鹤等富有祥瑞意义的内地装饰画，宗教色彩显得略为淡薄。这些画大多采用半透明的颜料画成，浓抹重彩，用笔豪放，色调高昂，对比强烈，造型夸张，构图装饰意味极浓，具有天真淳朴之感。由于汉化的加深，《封神榜》、《西游记》等神话故事内容也在小乘佛教壁画中有所表现，有的佛寺中的山水花鸟画还出现了汉文题记。

小乘佛教艺术除壁画之外，还有“金水”和彩雕。“金水”傣语叫“滴夯”，是刻版漏印的建筑装饰画，属于装饰性较强的绘风图案，与汉族彩绘相近。（图168）其法是：在厚纸上画好底稿，用刻刀镂空花纹（近似阴刻剪纸），作为花版，然后在装饰面上髹黑漆，干燥后再髹红漆，铺花版于上，在镂空处贴金（也有的用金粉、银粉调漆漏印）而成。金水图案要适应刻版和漏印的要求，内容比较简单，多是佛陀趺坐、菩萨献花、舍利宝塔、净水花瓶、伎乐仙女、驮花神象等，用于戒堂或大殿壁面，还有草叶纹、缠枝花和点线结合的图案，只用于柱头、梁枋上。彩雕严格说不是绘画，有人称为是“木刻经画”，实际上是薄浮雕加彩绘，不过这类作品不多见。（图169）曼广佛寺的戒堂壁上，彩雕有一泓清水，群荷竞放，金那丽和金那拉在其上蹁跹起舞，意境优美。曼降佛寺的佛龛两侧，彩雕有朗妥落尼和丢合朋，红底金色，并用群青、湖蓝、翠绿、橘



168 傣族“金水”



169 傣族彩雕佛龛(局部)

黄等彩色玻璃镶嵌在宝冠、飘带、璎珞、彩云上，效果艳丽。^⑤

四. 民族壁画及民间绘画

民族壁画除前面已经提过的巍山文昌宫《踏歌图》壁画外，在石屏县罗色庙，还保存着表现明末彝族土知州马赫奴所领导的一次战争场面的壁画。^⑥罗色庙是当地彝族在清道光二十五年（公元1845年）集资修建的，马赫奴虽然在和明军的战争中死去，但深受彝族民众的崇拜，成为了当地的土主。壁画共9幅，绘制在大殿左中右墙壁上，高1.95米，全长16.96米，中间的是马赫奴世袭土官世系图，两壁分为《出师》、《拒敌》、《凯旋》三组。

罗色庙壁画的画法是勾勒填色，技法简单，人物面目略显呆板，不过在彝族土主庙中用壁画的方式，表现土主生前的伟绩丰功，迄今仅此一例，也体现了汉族美术形式对民族民间文化的影响日深。（图170）由于绘制者是普通的民间画师，他们在表现内容、方式上获得了很大的自由。例如《凯旋图》中有手持火炬，奋力奔跑去点燃火



170 石屏罗色庙壁画(局部)

炮的士兵，《出征图》中行进的士兵头上出现了九天玄女的形象。前者是现实的场景，后者却是虚幻的神灵，但作者将他们安排在同一壁面，手法大胆而活泼，既是战争场面的生动表现，又富于浪漫色彩。

在西盟佤族地区的富人（珠米）所盖的大房子（尼阿厅）的板壁上，多数会有简单的“壁画”。由于佤族是社会历史发展较缓慢的民族之一，这

些壁画的画风原始古朴,画法与沧源岩画近似,反映内容也是充满神秘色彩的原始巫教神话传说以及佤族人民对生活淳朴的向往,如祈求丰收、祈求财富等。

彝族的毕摩(宗教祭司)绘画也极具特色。^[9]毕摩绘画的来源可以追溯到东汉的“夷经”,《诸葛图谱》的创作,大概也与之有关。毕摩绘画是属于彝文经典的意译和补充,它用形象化的图画,表现具体的内容,多数是一图一文的形式,涵括了天文地理、医卜星象、宗教祭祀、生活风俗、历史传说诸多方面。

毕摩绘画的工具,颜料均就地取材,用墨石、红土、锅灰、动物血、胆汁等做颜料,用松尖、树枝、竹签、木炭或以鸡毛、羊毛自制的笔绘制在羊皮、布帛、土纸上。笔法带有民间艺人的天真朴拙,色彩奔放强烈,以红、黄、黑为主调,兼用绿色、白色。现存的毕摩绘画,很大部分已经流传到海外,英国大不列颠图书馆、法国亚洲图书馆都有收藏,云南民族大学以及一些私人手中也有。从可见的资料看,因社会发展程度的不同,对外交流的强弱有别,毕摩绘画的地区差异较大。滇东北山区,半山区所保留的要更“纯正”些,多以黑色点线勾勒,画法粗浅,人体用圆形或倒三角形表示,手掌干脆就是一个圈加上五条直线,与岩画风格相似。滇南及昆明、武定、峨山、新平等相对发达地区,毕摩绘画明显接受了内地汉族的传统,水平也较高。勾勒填色,略带皴法,线条流畅,色彩变化多端,画面上还有汉字题记或说明,人物身着明清衣冠,表现内容还出现了“天官赐福”、“丞相坐堂”、“鹿鹤同春”等。(图171)

多样化发展的雕塑艺术

一、铜铸艺术

云南青铜时代的铜铸艺术以巧妙的构思、神奇的想象、超卓的工艺开创了云南民族美术的光辉篇章。时至元明清,传统铜铸艺术的生命力虽逐渐衰亡,但时代变迁,工业进步为铜铸艺术大型化发展方向指明了道路。元明清数百年,出现



171 彝族毕摩绘画《兵勇出征》

了远逾前者的大型铸件。例如大姚县石羊文庙的孔子坐像、姚安县德丰寺的释迦牟尼像……当然最著名的莫过于昆明“金殿”。

“金殿”位于昆明市东北鸣凤山,现存者是康熙十年(公元1671年)吴三桂所铸(明万历三十二年曾铸有一座,后迁移到宾川鸡足山,1966年被毁)。金殿为正方形,高6.7米,边长6.2米,是国内最大的铜建筑。重檐歇山顶,面阔、进深各三间,均仿造传统木结构建筑。殿中供奉真武大帝坐像。无论门窗、滴水、台幔、造像均用铜铸,铆焊技术高超,浑然一体,体现了当时冶金铸造的最高水平。

大姚县石羊镇的孔子铜坐像位于当地文庙中,是康熙六十年(公元1721年)孔子第64代孙孔尚琨发动绅民募造,高2.3米,重达2吨多,世所罕见。当时铜铸名匠杨维伦呕心沥血,9年方成。孔子头戴冠冕,手捧朝笏,神态端庄,全身贴金,光彩耀目,显示出石羊镇不仅是商贸重镇,且文风昌盛,独领风骚。

姚安县德丰寺属于明代建筑,庙中有铜铸释迦牟尼造像,高约2米。寺中还有清康熙年间高雪君自铸铜像,大小与真人相似,头枕葫芦而卧,神态可掬。不过葫芦枕上、膝部的铭文却透露出他“众人皆醒我独睡”的人生态度,玩世不恭中隐含深意。

云南省博物馆藏有一件丽江征集的“靴顶老爷”(纳西语“靴顶”即“顶靴”)铜雕,也很精彩。(图172)靴顶老爷在丽江纳西族民间颇受崇



172 靴顶老爷

拜，但实际上他是清道光年间由指云寺僧人从西藏带回来的，是藏族“锅桩舞”的生动体现。靴顶老爷单足站立，神情欢愉，手舞足蹈，也许是太过忘形，他竟然把一只靴踢飞到了头上……这种夸张的手法，带有浓厚的“喜剧”色彩，在严肃的宗教题材中并不多见。

二、宗教造像

元明清文化多元发展倾向加剧，使云南“妙香佛国”的光彩稍显黯淡，但佛教雕塑艺术杰作仍层出不穷，表现手法愈加自由活泼。佛教之外，道教雕塑也极为兴盛，出现了龙门石窟这样的大型工程。随着时代趋晚，儒佛道三教合流趋势也越加明显，世俗化意味越浓，在雕塑艺术中时有表现。

丽江木氏宗祠里的两件木雕“南无净土梵王帝释部众”窗花、“南无切利天主帝释部众”窗花就是明清时期宗教雕塑艺术世俗化的典型代表。（图 173）这两件窗花是由明代世袭土知府木铎捐献的，高 233 厘米，宽 121.5 厘米。从窗花

的名称，我们可知：“南无”是“礼拜”之意；“净土梵王”和“切利天主”是木雕的主角；“帝释部众”是木雕的其他角色。“净土梵王”是“大梵天王”的简称，“切利天主”指的是“帝释天”。两者都是佛教的护法天神。净土是指以菩提修成之清净处所，为佛之所居。切利天是享受欲乐的地方，环境奢华。可见这两件木雕表现的是佛教护法天神及其部众的游乐场面，但是与佛经中描述的“四面四臂形，或一面双臂，手持莲华、遍身放光，或为三面二臂”的大梵天，以及“手持宝盖，通常呈天人形，乘白象，右手执三钴杵，左手置于胯上”的帝释天形象不同，窗花中的两者，被描绘成了中国古代帝王的模样。他们高约 75 厘米，头戴华丽的宝冠，轻袍广袖，神情舒缓，胸前、腰膝均饰以璎珞宝珠，显得雍容华贵。两侧大小不一的擎花盖，羽葆侍从，还有体态轻盈、衣裙飘飘的飞天，全神贯注拨弦吹笛的伎乐天 and 护法神，供养人等，无不妙到巅毫。最有趣的是其中还有吹葫芦笙的男子，显然是云南特色。窗花雕法是高浮雕与镂空雕、透雕的结合，布局宏大，刀法娴熟，巧妙地表现了众多的人物不同神态。在图案的空白处，作者还填刻了卷云、花朵、凤凰、猴子等，生动自然，层次分明。

1956 年大理市凤仪北汤天法藏寺木雕造像方被世人所知。现存造像包括文殊、普贤及四大天王。文殊、普贤均高 1.7 米，造型相似，舒坐鞍上，面容沉静，作冥想状。头戴宝冠，上饰细密云纹、亭阁式塔。胸前、腰部、小腿处均饰璎珞。坐骑青狮、白象背有金鞍，跃跃欲动。四大天王则为立像，手部已残缺，通高约 1.25 ~ 1.27 米，身躯壮实，神情威猛，均顶盔贯甲，天衣缭绕，足踏鬼奴，或怒目圆睁，或双眼微闭。细节的变化统一在降妖除魔的雄浑气势中，和而不同。刀法娴熟洗练，显示出高度的造型能力。

如果说凤仪北汤天法藏寺木雕延续了佛教雕塑庄严风气，那么筇竹寺五百罗汉就是另开新篇，别具风貌。筇竹寺始建于元，但五百罗汉却是清光绪九年至十六年（公元 1883 - 1890 年）所增塑。据说塑像者是四川隆昌匠人黎广修及其弟子。黎广修是少见的“知名”作者，西山华亭寺还有他



173 丽江木雕窗花“南无
净土梵王帝释部众”

的山水画，关于他的民间传说颇多。筇竹寺五百罗汉摆脱了《造像度量经》等传统模式的束缚，在严肃的宗教题材基础上，自由大胆地进行艺术想象与创造，用现实主义、浪漫主义结合的手法，塑造了众多性格鲜明的典型的“神”。罗汉的形象既来源于生活又高于生活。他们嬉笑怒骂，或站或踞，神态各异，虽然身披袈裟，高高在上，却充溢着世俗化的色彩，与释迦造像的庄严慈悲形成鲜明的对比。面对这形形色色的“众神”，“似曾相识”之感油然而生，不禁勾起了我们心灵深处不同的情感和回忆——有前路茫茫，回头是岸的醒悟；有众生皆佛，同登胜境的自信；有历尽沧桑，终成正果的欣慰……诱发出“你中有我，我中有你”似真似幻的特殊审美感受。故筇竹寺五百罗汉，至今仍深受人们的喜爱。

龙门石窟是云南省最大的道教石窟，开凿于明嘉靖年间，直至清道光二十九年（公元1849年）方竣工。龙门石窟结构复杂，工程浩大，从昆明西山凤凰街书处到龙门，全长66.5米。景区分为凤凰街书、慈云洞、龙门石室三处，共有道教神祇22尊，仙禽瑞兽28只，均是一凿一凿，镂岩开石面成，鬼斧神工，奇、险。龙门海拔2300余米，距离滇池水面414米，天风激越，水泼荡漾，光影交错，令人如登蓬莱仙境。

云南道教石雕除龙门石窟外，还以威信县观斗山石雕较为著名。观斗山是道教名山，曾与四川峨眉山、青城山齐名。山上庙宇众多，最早的约建于明代，其后屡毁屡修。观斗山雕塑最具特色的应属三教殿造像。三主像皆高1.6米，释迦牟尼和二弟子居中，左为孔子，右是老聃。释迦牟尼结跏趺坐于莲台上，双手于胸前作内缚印；孔子穿长袍，双目微阖，长须拂胸，神情竣严，双脚平屈交叉，坐束腰须弥座上，右脚掌上放一书箱，左手置书箱上；老聃着道袍，胡须颇长，面带微笑，结跏趺坐于莲台上，左手半握拳置于左腿，右手拿一八卦盘放于右腿。儒、佛、道三家祖师和平共处于一殿，表现了民间信仰对传统宗教文化的融合与改造。从释迦、孔子、老聃等造像来看，刀法简练粗犷，很好地区别了三者的异同，水平不低。

此外，一些墓葬出土的随葬陶俑，也表现出很高的艺术造诣，例如1960年大理市三月街中和村明代韩政墓出土的彩绘陶俑，其中有十二生肖、文吏、武官及男女侍从等，造型朴拙可爱，色彩绚丽，生动活泼，颇有“唐三彩”遗风。

实用美术的世俗化倾向

一、建筑艺术

1. 大乘、小乘佛寺及喇嘛庙。^①

南诏、大理国时期，佛寺多由统治者“发愿”募造，主要集中于大都市，元明清以来，由于坝区经济的发展，佛教世俗化进程加快。寺庙建筑数量激增，几乎遍及三迤全境。在此仅作挂一漏万的简介：

大乘佛寺以安宁曹溪寺最为著名。曹溪为禅宗南传正脉，在佛教界拥有崇高地位。该寺始建于宋元时期，今仅存大殿、后殿及钟鼓楼。大殿为重檐歇山顶、抬梁式结构、斗拱稍小、梁枋柱头变化多、窗扇可开合、局部装饰简洁秀丽……这些均表现出宋元时期中原的建筑风格。大殿的五间房以中轴线对称呈雁翼拱卫之势，不仅巧妙地分割了空间，并且有效地烘托了主题——大雄法身的威严。后殿还有明杨慎撰写的《重修曹溪寺碑记》，其辞有云“楼殿撑天，梵唄拂地”，可见当时建筑凌云，信众似雨，禅风文气，一时无双。还有宾川鸡足山上宗教建筑群，依山建寺，庙宇众多，风格各异，无愧“四小名山之首”的美誉。

小乘佛寺主要集中在西双版纳、临沧、德宏，深受泰、缅及汉式建筑的影响，是多种文化交融的产物，风格别致。现存者多为明末清初所建，例如沧源县的广允缅寺。该寺据传建于清道光八年（公元1828年），现惟存主殿，穿斗式木架构，由一围廊式歇山顶三重檐殿堂与四方形五重檐亭阁组合面成。建筑属于汉式，但梁枋斗柱上的“金水”图案，装饰手法繁缛富丽则是泰、缅佛寺所常见。

因为地邻西藏，滇西北地区修建的喇嘛庙较多。宁蒗县扎美戈喇嘛庙始建于元，现仅存偏殿。该殿为重檐歇山顶，汉式风格显著，但正脊所饰



174 妙湛寺金刚塔

的喇嘛塔状宝顶，明间除正面外，其余三面均用夯土筑墙，这些都显露出浓郁的藏传佛寺特色。

2. 佛塔、文笔塔、风水塔。

元朝统治不仅为云南喇嘛教兴盛提供了千载难逢的契机，也给佛塔建筑带来了全新的面貌。著名的妙湛寺金刚塔就是代表。该塔位于昆明官渡区，由一大四小五座覆钵式塔构成，下为石砌台座。塔基极高，边长10.4米，高达4.7米，四面有券门，人可从中穿过，故又被称为“穿心塔”、“过街塔”。（图174）妙湛寺塔改变了密檐式塔秀丽挺拔的建筑风格，以塔群的方式重新划分空间，覆钵式塔的曲线、方形塔基的直线、拱形的券门，巧妙地融为一体。五塔并峙，还隐喻着佛经中的金刚界五部。塔基四面券门的特殊设计，不仅提供了礼佛的方便，更让人感受到高高在上的“佛的世界”的神秘威严。此外，陆良大觉寺塔也极具特色。该塔虽是七级六面密檐式，但塔身从下而上逐渐缩小，通体设龛，龛内均镶有一释迦牟尼像模印砖。七级共有造像1613躯，人称“千佛塔”。远望是一塔擎空，近观则万千造像，慈悲无二，具有慑人的教化力量。

随着佛教的世俗化进程，塔也不再仅属于佛教文化范围，而是适应社会发展需要，变成具有多种不同属性的建筑，如：弘扬文气的文笔塔、崇文塔；降妖镇邪的镇妖塔、风水塔……明清以后，流风尤剧，且数量巨大。这些塔大部分为密檐式建筑，高大雄伟，充溢着崇高的壮美，寄托了人们对现实生活、未来世界的种种期盼。

3. 道观、清真寺、教堂。

道教传入云南最早可上溯到南诏时期，伊斯兰教因回族的迁入而在云南生根，天主教进入云南的确切时间难考，元朝已有之，但大量的涌入则在清末。从影响来看，道教最强，几与佛教相仲伯，伊斯兰教次之，天主教最弱，主要在边远山区活动。

道教建筑以昆明龙泉观、真庆观、三清阁较为著名。2002年，真庆观经修缮后重新面对世人，该建筑始建于明代，为正方形布局，坐南朝北。沿中轴线依次是观门、前殿、紫微殿。紫微殿属抬梁式结构，单檐歇山顶，殿中央藻井正中绘有太极八卦图，旁为微型如意斗拱，层叠成不同的方、圆、多边形，周围饰以繁缛花卉图案，描

绘精工，玲珑华丽，是罕见的明代建筑杰作。

云南的伊斯兰建筑受中国文化影响严重，多数是歇山顶、抬梁式、穿斗式结构，仅局部装饰风格花纹细密，显示出伊斯兰教特色。天主教堂是由外国传教士设计，并充分汲取了中国文化因素与地方民族特色，如勾心斗角、雕梁画栋结合玻璃窗、百叶窗、尖顶塔楼、半拱形门等，使云南的天主教堂呈现出特殊的双重建筑风格。时间较晚者，其建筑风格已经完全中国化。

4. 文庙、民居。

儒教兴盛使文庙建筑蔚然成风。建水文庙是迄今保存最好的元代文庙。经历代增修，现占地面积约110亩。主要建筑殿阁、祠堂、牌坊、凉亭等鳞次栉比，以先师殿为中心，排列有序。先师殿为抬梁式结构，单檐歇山顶，上覆琉璃瓦，金碧辉煌。大殿外22根檐柱用整块青石雕成，长约5米，正中两根上雕龙腾祥云图案，精彩绝伦。建水文庙中，园林、池塘、山石等，或穿插，或点景，别有一番风味。它们的引入，是明清建筑生活化、情趣化的表现。

民居建筑的差异颇大，坝区居民基本汉化，而在边远山区，一些少数民族仍然固守着传统习俗，居住干栏、井干式建筑或“土掌房”。

二、工艺美术

据《云南志》记载，南诏时云南就盛行火葬，考古资料证明此风一直延续到明末清初。墓葬出土的火葬罐以元明最多，分为陶制和瓷制，其中又有灰陶、釉陶和青釉青花、白釉青花的不同，也有的用铜、铁制成，作为三层套叠之内罐。^[1]陶火葬罐分为夹沙、泥质两种，由轮陶制作，手捏堆塑，外施色釉，以绿色、黄色为主，个别素面。瓷火葬罐多系青白瓷、青花瓷。两者造型有相近处，多盖罐、斜壁、鼓腹、平底，或带矮圈足或假圈足，有的还带底座。也有的造型敞口似缸。陶火葬罐装饰方法有刻画、拍印、压模、贴塑、镂空和浅浮雕。花纹包括莲花、菊花、蕉叶、宝相花、金刚杵、法轮、璎珞、弦纹、绳纹、水波纹、人物及十二生肖等。瓷火葬罐青白瓷素雅大方，青花瓷装饰花纹与陶罐相似。元代青花纹饰细密，层次分明。明代则由繁趋简，风格雅致，

图案化花纹居多，如海水鱼藻纹、狮子绣球纹等。（图175）

元明时期，大量汉族进入云南，带来了内地先进的制瓷工艺，云南瓷业始得到长足的发展。由于技术提高，成本降低，瓷制生活用品如碗、碟、杯、盏、壶等也开始在本地批量生产。在绘画技术进步的带领下，云南青花瓷装饰花纹变化多样，手法自由飘逸，具有浓厚的地方特色。

近代以来，建水陶器异军突起，创造了独特的“无釉磨光陶”，它的工艺特点是用黑、白、红、黄、紫五色土作坯，又在泥坯上画花、嵌刻白泥装饰，最后不施釉，采用卵石打磨，制作出“声如磬、明如水、亮如镜”的陶器。建水陶多数是小件，如文具、茶具、酒具、花瓶等，造型优美，风格典雅。

“丽江耙耙鹤庆酒，剑川木匠到处有。”这是对木雕之乡剑川的生动写照。剑川木匠多世代相传，他们技艺高超，走南闯北，在西南地区都有很高的声誉。剑川当地对于高手匠人，极其崇敬，尊称为“山神”，这也是当地木雕长盛不衰的一个原因。剑川木雕工艺卓绝，令人叹为观止，前面提到的丽江木府的木雕窗花，很可能就是出自剑川木匠之手。现存的一些建筑中也保存了他们



175 明代青花火葬罐

的作品，如：剑川关岳庙的圆窗，分三层，底层是卐字，中雕芦苇，外层浮雕花鸟，层次分明；弥渡昭应寺的格子门，由大小不一的数百根木条拼成，决无雷同，不见榫口，当地人称“仙窗”……

金属工艺在明清也有新的创造，“乌铜走金银”、“斑铜”更是享誉海内。乌铜是铜、铁、金的合金，呈墨色，故曰“乌铜”。在乌铜上用工具刻画花纹凹槽，填以金泥银屑，用火烘烤，冷却后打磨而成“乌铜走金银”。这种金属工艺制品色彩鲜明，黑底之上金线银丝盘曲环绕，描绘出飞禽走兽、花鸟鱼虫、山水人物等多种图案，对比强烈，金、银、铜三者浑然一体，有若天成。“斑铜”原是用含有其他金属成分的天然结晶铜块，在低温下锻打而成，是具有特殊辉斑的天然合金。它有金黄、深蓝、紫金、赤红等色，色彩斑斓，无一雷同，典雅富丽，是陈列观赏之佳作。此外，个旧的锡制工艺品也享有很高的声誉。

结语

元明清是云南民族美术发展的相对迟滞时期。和辉煌的南诏、大理国时期的高潮相比，它处于一个低潮。自汉晋以来，云南民族美术向着中华文化多元一体的发展进程，在此时已逐渐完成。元明清中央王朝对云南控制日益加强，导致了云南地方主流文化的“自我”逐渐被内地文化所取代。以明末画僧担当的出现为标志，内地与云南发达地区之间的文化界限已经土崩瓦解。担当的诗书画不仅冠绝西南，而且开中原“遗民画”之先河。

官建美术已经衰落，文人书画势单力薄，民间美术在市场经济的冲击下，徘徊于边远山区、半山区，所以在这漫长的时间跨度中，云南民族美术仅能承接内地余绪而已，整体上处于相对的停滞状态。但云南民族美术的优秀传统却不能说就此丧失，以铜鼓艺术为例：它经历过西汉的辉煌，也经历过漫长的传播变迁，但千百年来始终

保持着强大的生命力和容纳性。《南诏图传》中有“解更鼓熔铸圣像”的情节。“更鼓”被解铸，证明了铜鼓社会职能的演变，到此时已经逐渐褪却了“国之重器”的色彩，铜鼓艺术也步向了相对的衰落时期。元明清时期，虽然在交通干线及发达城镇，铜鼓艺术存在的空间越来越少，但它仍在原来中心地带的外围地区以别样的形式发展着，不断地向外传播变迁，形成了南北两枝，花开并蒂。时至今日，它仍然深受云南少数民族的喜爱、崇敬，常用于节庆活动中。所以我们说事物的发展总是波浪式的前进，在南诏、大理国佛教美术的“波峰”后，波谷的出现也属正常。换言之，在一元而向多元的发展过程中，辉煌已数百年的佛教美术光彩不再，确属憾事，但继之而起的多元文化的争奇斗艳，未始不是新开篇的另一页。元明清的沉寂也是新高潮到来前的准备和铺垫。

注释

- ① 云南明清绘画资料较少，可参考者仅方树梅编撰的《滇南书画录》。
- ② 杨珩：《晋宁古代岩洞壁画考察初记》，载《云南文史丛刊》1989年第3期。
- ③ “剑川沙退乡甸头禾村画匠张宝”此语是兴教寺壁画上的题记。可惜毁于1966年。1954年，杨延福等人在金鸡栖山还发现了明代沙溪土官百户百夫长杨惠的火葬墓碑，碑末记载该碑的佛像、图案、纹饰也是出自张宝之手。可见张宝不仅是绘画技艺高超，雕刻亦属一流，是明代雕塑、绘画大师。
- ④ 金那丽、金那拉、朗妥落尼、丢合朋均系傣族小乘佛教神祇。
- ⑤ 壁画内容经近人考证有不同结论：有的认为表现的是马赫奴抗击开远女士司来犯的战争，有的认为是明军和降而复反的马赫奴决战异龙湖的战争。参见《云南历代壁画》及《罗色庙壁画考》（载《云南文物》2003年第1期）。
- ⑥ 彝族毕摩绘画可参见张纯德著《彝族古代毕摩绘画》一书，云南大学出版社2003年版。
- ⑦ 本节主要参考邱宣充、张瑛华编《云南文物古迹大全》一书，云南人民出版社1992年版。
- ⑧ 火葬罐资料可参阅大理州王陵调查课题组：《火葬墓研究与考古资料集》（内部资料），2003年5月编。

第十二章 担当禅师书画的历史贡献

Chapter Twelve The Historical Contribution of Monk Dandang's Calligraphic Works and Paintings

明末朝政失修,引发全国性的农民大起义,导致女真贵族夺得明王朝的政权。继后南明永历移驻昆明,云南遂成为阶级矛盾和民族矛盾错综复杂的焦点。出身于官宦世家的唐泰(即担当和尚),不能也不可能再循士人的旧轨青云直上,只好皈依释门,成为诗书画三绝的艺术大师。他跳出“浑水潭中”,与现实保持不即不离的态度,从事艰难的艺术探索。他光辉的一生,既可看作云南本土文化与华夏文化趋同的象征,又应视为云南画家追求创作自由、体现主体精神的典范。他所倡导的艺术本体论的空、方法论的悟、风格论的寒,为清初遗民画鸣锣开道,发挥过先驱者的历史作用。

浑水潭中翻筋斗

担当,俗姓唐,名泰,字大来。(图176)明万历二十一年(公元1593年)三月十二日,出生于云南晋宁唐氏绍箕堂。绍箕隐含着家业永继、世代为官的心理潜求。但科举制度是一把双刃剑,它使中国读书人的命运落入两难之境:春风得意者将有宦海沉浮之忧,科场落第者难免彷徨无计之苦。唐氏自不例外,唐泰上四代的情况是:高祖佑,字雪轩,未仕;曾祖金,字池屿,嘉靖戊子举人,官长州永宁同知;祖尧官,字廷俊,嘉靖辛酉解元,数上春闱而不第,遂绝意功名,著有《玉龙山人诗文集》;父懋德,字世修,以万历癸卯举人而仕终临洮同知。按一仕一隐的定势,唐泰很难克绍箕裘。

为了和宿命进行抗争,尧官只好竭尽全力,强化对孙子的儒术训练。幸而唐泰天资聪敏,五岁接受庭训,十岁便能诗文,不负乃祖的企盼,写下了“令我主,寿无疆”,“四海来宾,普天升平”之类的颂歌。可是,现实生活并不升平:宦官杨荣任云南矿监,肆虐滇中,激起民变;滇西连年用兵,百姓流离失所。尧官在诗中流露出对受难者的同情:“坟家相摧践,妻儿也捐弃;开边利可谋,谁知桑梓残。”这类诗在唐泰的童心中,播下了人道主义的种子,使他关心民间疾苦,树立匡时济世的抱负。万历三十三年(公元1605年)13岁的唐泰补博士弟子员,踏上仕途的初阶。

恰逢其父北上应试,携之同行,在金陵便诗名浮动,还留下了所谓湘兰簪花的佳话。^①

但好景不长,接踵而来的竟是长达20年的期待与失望、焦虑与愤懑。奋力上进的满腔热忱冰释了,唐泰心中升起的是深深的杞忧:叹圣主之不遇,哀民生之多艰;悲家园之颓败,感前程之茫茫。用儒家思想编织的美好理想开始破灭,他以“宁为腐草萤,不作过淮枳”自警,重新建构自己的价值观:“宁为玉碎,不为瓦全”。因此,1625年进京应礼部试,这件“大事”在他的自述诗中,只留下一句十分平淡的话:“聊此借公车,实纵五岳游。”金榜无名,倒成为他自我解脱的动因。



176 担当立像



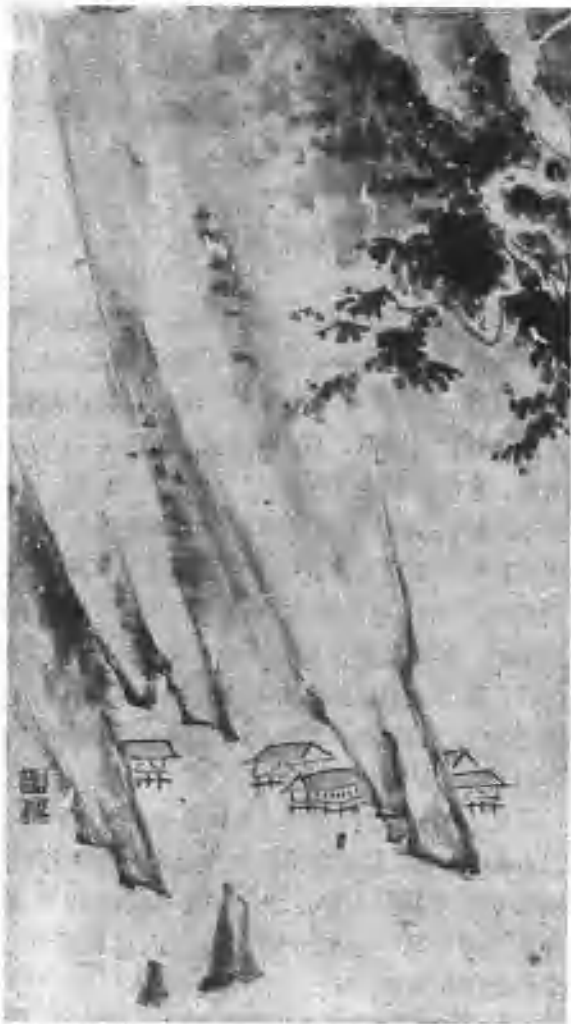
177 担当《山水诗义》册页之一

行万里路，友天下士。他经泰安登东岳，之后又畅游天台、吕梁、雁荡、虎丘、普陀等以及桂林的山水。他执贄于董其昌门下^②，谒诗人李维桢行弟子礼^③，还茧足万里访陈眉公于空山^④。名山大川的秀色，为唐泰增添了不少诗情画意，但江南旅中的见闻，更深化了他对明末社会危机的认识。忧时伤世的唐泰，终于在1630年，参和尚于会稽显圣寺，受戒，取名普荷。^⑤因母在堂尚未染剃。（图177）

次年唐泰回家，便“慷慨呈公具”，效乃祖之后尘，“永以布衣休”。但不同的是，尧官绝意功名有难言的苦衷，而唐泰却是心安理得。其后，虽有“圣明下辟贤之诏”，他坚决谢绝推荐，幽默地说：“一无忠言奇谋，二老，三病，四懒。”他在家奉母，隐身诗酒书画，而在士林中却声誉日隆，引来了令他心烦的官府额旌，如“云中一鹤”、“南中高士”，等等。丽江纳西族土知府木增，慕名请他到解脱林作客，为其文集《山中逸趣》作序。1638年徐弘祖经黔人滇^⑥，持陈眉公信函到晋宁拜访唐泰，相聚甚欢，20天中他赠诗30首，从“只许一人知，何须天下识”的句子中，

看出唐泰对弘祖的敬仰。徐霞客则在《滇游日记》中写下“既见大来，各道相思甚急”等语。他们一见如旧的真诚友谊，传为士林的美谈。

1641年8月，唐泰为盟兄振侯作设色山水，并草书《前赤壁赋》，其实是借苏东坡的“哀人生之须臾，羨长江之无穷”，宣泄他心头的积郁：国事日非，大厦将倾，回天乏术。尘世的污浊既无法忍受，心灵解脱的要求就更加迫切。他终于离家出走，结茅鸡足山。戒师是无住^⑦，他改名通荷，号担当。在鸡足山为僧20多年，75岁时移驻大理点苍山感通寺。1673年十月，担当微疾，19日书偈辞众，终年81岁。从“天也破，地也破，认着担当便是错，舌头已断谁敢坐”的偈语中，看出他临终时的心情并不平静。（图178）



178 担当《山水册页》之一，奇峰倒挂，用笔寥寥

担当的生卒年月是明确的。但他弃家为僧的时间却有多种不同的说法，并由之而衍生出诸多问题，应略加讨论。1641年他为盟兄作的山水、草书卷，署名是“唐泰迟道人”，当仍在俗；1643年为鸡足山僧秘传画山水卷，题记中有“余初入山时，未知此山道路，亦未知此山佛刹有某某僧者……”可见他在1641与1643年之间入山。应断为1642年，旁证有三：

1. 原刻《担当禅师塔铭》，有“春秋八十有一，僧腊三十有二”之句，担当卒于1673年，逆数32便是1642年。

2. 担当将其一生的诗作分成两集，在俗之作称《倚园集》，始于1606年，止于1641年，署滇中唐大来著；为僧之作称《樾庵草》，始于1642年，终于1665年，署鸡山僧通荷担当著。在俗和为僧界线分明。

3. 1642年正好是担当“知天命”之年，以它总结前半生的经历，了却尘缘，很合乎我国士人的心态。

一自为僧天放我

担当出家的年份本来很明确，为何变成有争议的问题呢？缘由亦很简单：感通寺之《担当禅师塔铭》，因战乱寺毁碑坠，原刻文多有缺损，及后在碑阴重刻时，系据黄元治《荡山志》所载塔铭，其中“僧腊三十有二”讹为三十有七^⑧。如按37逆数，担当上鸡足山的时间便提早到1636年，其时他丁忧在家，次年还与徐霞客相晤。错误明显，所以有的前辈便认为：“三十七应作二十七，其祝发盖在永历元年丁酉（亥）也”。^⑨这样，担当上鸡足山的时间便后推5年，因而也就诱发了各种附会。这类附会有碍于我们正确认识担当的人格，故申说于下：

1. 李自成攻占北京，崇祯皇帝在煤山自尽，乃1644年之事，其时云南仍在沐天波的控制之下。担当已于前两年上鸡足山，何况早在1630年他就在会稽显圣寺受戒。不宜将崇祯自尽和担当出家的原因相联系。

2. 1645年阿迷州土司沙定洲攻占昆明，驱

逐沐天波。计六奇在《明季南略》中，有“贡生唐泰实为主谋”的说法。这种无稽之谈，却被引申为：“（唐泰）妄冀沙定洲者，倚其兵力可能代替沐氏以扶明社……。沙败走死，师逃之鸡山”。^⑩这更是以讹传讹了。

3. 1653年永历在李定国等的支持下，由安龙移驻昆明，取得了暂时的偏安局面。不久吴三桂便率清兵南下，大举进攻云南，永历沿滇西逃往缅甸。据此又有所谓“师托云游之名，人緇寻车蹊”的附会。^⑪此说也难置信：永历在昆明大封功臣、开科取士时，担当正在鸡足山修其所居的宝莲庵，作久住之计，断无于次年轻腾冲入缅的可能。

总而言之，将担当诬成“谋主”或誉为“义僧”，都会把他的形象扭曲。担当是在乱世中保持心灵纯洁的觉者，在寂寞中进行艺术探索的大师，在禅林中不忘苍生苦难的高僧。他自己说是“浑水潭中翻筋斗”的人。只有沿着这一思路，才可能认识他遁入空门的原因和曲折的过程。深究起来，唐泰皈依浮屠的原因，应包括三个层次：

最深一层是宏观的文化传统。中国的封建王朝是以儒家思想作为支柱，并通过士大夫阶层去实施其统治。但封建专制主义的先天缺陷，又令“识迷途而未远”者，从统治集团中游离出来。再加上科举制度的内在弊端，时时在制造不公正的悲剧，使怀才不遇者另寻精神家园。寒士和仕的具体处境虽有差别，但都怀有相同的逆反心理：不满现实、超越礼教、向往自由、回归自然。不约而同地以遁世隐居作为抗争手段，形成中国历史独特的人文景观，创造了属于他们自己的隐逸文化。这种文化源远流长，经先秦魏晋隋唐而不衰，宋明两度“亡国”，经遗民的参与而大盛。它以与西方迥异的自然观和审美观，对我国的文化艺术，产生了深刻的影响，并以其强大的历史张力造成惯性，制导着士人的行为。唐泰的出家，正是这种文化传统和历史惯性造成的必然结果——不过，这是不易为人察知的基本原因。

其次一层是明末的社会危机。明朝盛期社会生产力有所提高。经济作物的种植，手工业工场的兴起，带来了城市经济的繁荣。海上航路的开

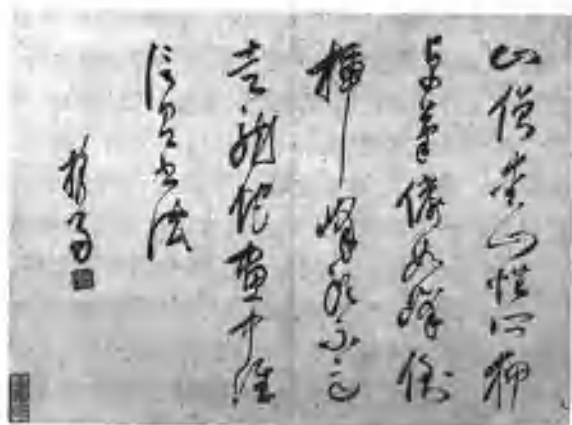
辟，输入了域外珍宝。地主阶级，特别是皇室的生活也就更加奢靡，统治者因腐化而丧失其统治能力，大权旁落、朝政失修。穷凶极恶的阉党以贪墨而暴富，正直的士人因干政而罹祸；土地兼并和繁重负担逼得人民无以为生，西北农民的反抗运动风起云涌；关外女真贵族势力的崛起，严重威胁着边境的安全。山雨欲来风满楼。在这种严峻形势下，唐泰关心的已经不是个人的前程，而是人民的苦难和民族的危亡。但他无能为力。匡时济世的儒家理想一旦破灭，在孤独苦楚之中，可能抓到的只有“放达以齐物、静漠以乐天”的老庄思想，再向前迈进一步，便是“与僧交久渐似僧”了。唐泰浪迹江湖，5年中接触过的沙门不在少数，何况早就结识了诗僧苍雪。^②因此，谈禅论道在所难免，至于游山玩水，本来就是离尘脱俗、回归自然的行为，原属隐逸文化的范畴，都可视为参和尚于显圣寺的准备。说到底，隐逸文化的历史张力，通过明末士人的时代杞忧，而使唐泰隐身禅林。

再次是表层的现象，即通常称为身世的感伤。唐泰远行归来，家居奉母的生活似乎平静，其实内心十分痛苦。作为人子，他应尽的两项“任务”都未能完成：唐氏乃“祖业儒术真”的世家，通过科场进入仕途，是“天经地义”的正事，而他却是一个“性僻喜素修”的人，与祖父在价值观上存在明显的距离；他很想满足家庭的殷切期望，但科举制度的骗局和官场的黑暗，又使他不得不绝意仕途，心头充满内疚和自责。另外，还有属于“天意”的第二件不幸。唐泰是独子，偏又生了五个女孩，在男性为中心的封建伦理中，就是断了香火。这一点在《自述诗》中，说得很沉痛：“五女无一子，似续徒悄悄。发愤出火宅，剃染事竺乾。”唐泰出家为僧的原因很复杂，其过程也是曲折的。

应该着重指出的是，唐泰“就近参求以终未了之志”，是由于“海内多事，间关伊阻”，无法到会稽去接受云门禅师的衣钵。所以，在他心中无住是戒师，遵戒而不嗣法；云门是先师，嗣法而遵正眼。担当为何这样重视云门禅师呢？其缘由是：

首先，云门在显圣寺授他的“禅旨”，是“自性本净”的南宗禅。佛教从印度东传的过程中，为适应中国的传统，逐渐本土化、世俗化。即在与儒道思想的互相碰撞、互相渗透中，衍生出禅宗教派。禅宗认为人心“本自无缚，不用求解”。再经“明心见性，顿悟成佛，依心而行，随缘自适”，而发展到“不分净秽，呵佛骂祖”的狂禅。这种纵情任性的自由，很适应中国士人——主要是乱世士人的心理需要。心有灵犀一点通。担当与云门似有宿缘，在《樵庵草》的跋语中说得很明白：“禅若分净秽，将乾屎橛，布袋裸猪头置于何地？非禅也”。这种见泯垢净、情空尘障的大觉大悟，可谓机锋毕具了。但它并非凭空而来。禅宗的大师们早就有类似的话，如：德山宣鉴的“释迦老子是乾屎橛”；义玄禅师的“逢佛杀佛，逢祖杀祖”；圆悟禅师的“手把猪头，口诵净界……十字街头解开布袋”，等等。此类强调心灵自由的狂禅之风，自晚唐五代以来，对僧俗人等的影响是十分深刻的。担当从云门（即圆澄）接受的正是这种“禅旨”，认同了顿悟法门；若非明心见性，即使敲破木鱼、坐烂蒲团，还是不能悟道。他说：“担当是僧无僧气”。“僧”是因明心见性而悟道，“僧气”只是诵经打坐的形式。两者有本末之别。（图179）

其次，云门禅师“偈颂中颇具风雅遗意”，是沙门而士、士而沙门的兼有者。担当寄身佛门为的是心灵的解脱，他的终极理想是做沙门中的



179 担当《如读陶诗》册页书法之一

高士。除“禅旨”之外，与云门还有一个重要的契合点，即诗禅合一的艺术观。担当说：“僧诗若无姬酒气，都是些豆腐渣、馒头气，非诗也”；“千古诗中若无禅，雅颂无颜国风死”。诗禅同一论，是担当艺术观、审美观的基础，诗书画是他达成沙门而士、士而沙门的手段。这便是他从云门禅师所接受的“衣钵”，也是他之所以尊云门为“先师”的主要原因。

说到这里，担当和尚的面貌也就逐渐“化出”了。担当以“僧中高士”作为一生追求的目标，他将禅房作为不屈灵魂的宿营地，他用诗酒书画宣泄内心的凄楚，并抚慰苦难中的人民。他远离尘浊、隐身山林，但并不是在黄卷青灯中消磨生命，他默默从事文化耕耘，有时也以画笔作为投枪，掷向无耻的“曲人”。直到年过古稀，还在《山水图》上题：“已近八十翁，老眼犹在纸画中，摸索不知翻正。今日世界，不曾翻转过来，歇不得手！”担当虽然是在不无遗憾之中离开悲惨的世界，但他对中国的隐逸文化、对唐宋以来的文人画有所发展，贡献是巨大的。

要于空处想鸿蒙

担当虽是一个和尚，但他的画作并非佛教绘画；他的诗歌更非僧人的偈颂，而是遵循艺术规律进行的严肃创作。他不仅留下相当数量的书画作品，还写了不少涉及创作理论的题画诗、评画诗、论画诗，他的《诗禅篇》更是我们研究其艺术观的重要依据。夸张一点说，从他这些特殊的“诗”中，还可能探索艺术家创作过程的心路历程，乃至人的主体性超常发挥的极限。担当的艺术观，集中到一点便是：以禅入诗（广义的“诗”）。他说的“禅而无禅便是诗，诗而无诗禅俨然”，我们把它称为诗禅同一论。要讨论担当的诗禅同一论，先得弄清什么是禅。禅，是梵语禅那之略，汉译为静虑，是佛教徒通过沉思默想而明心见性的悟道方法。诗的历史比禅早，它们之间并无必然联系，只是由于禅宗思想的流传，有的文人遂以参禅作为一种修养心性的方式，于是诗与禅才在“悟”上联系起来。这便引发出“学道学诗，

非悟不进”的说法。但悟并不等于诗，钱钟书说：“了悟之后，禅可以不著文字，诗必托诸文字”^⑧，因为任何艺术门类，都必须借助于一定的物质载体。诗与禅的结合点，只在“悟”上：参禅悟禅境，学诗悟诗境。但两者同中还是有异。

人类把握世界有两种不同的方式。一种是智性的科学认识，一种是感性的直觉感悟。宗教和艺术对于世界的把握，都是建立于感性的直觉之上。但艺术的形象性特点，要求“悟”到的应附着于一定的物质载体。担当和尚的诗禅同一论，正好建立于禅与诗的互同互异的关系之上，只是用模糊语言表达出来。他说的“诗而无诗”和“禅而无禅”，费解之处在于诗与诗、禅与禅的差别：诗是心灵深处的颤动，诗是指语言文字、节奏韵律等物质手段；禅是明心见性的悟道体验，禅是吃斋念佛、参禅打坐等外在操作。担当的这种观点其实是禅宗“不假修习、顿悟成佛”在艺术创作中的延伸。诗与诗、禅与禅，应有主次本末之分，其关系有如鱼与筌：鱼是终极目的，筌是操作手段，故曰得鱼忘筌。悟，是主要的、根本的、决定性因素。豆腐渣、馒头气，既非诗也非禅（这一点与克罗齐的直觉说很相近）。

那么，悟又是什么呢？悟是觉醒、感悟，与一般的感知有别。知，仅是对客体存在的肯定，悟，是以心去拥物，带有更多的主体性，属深层的内心体验。当心灵的深处感受到虔诚的迷醉时，自我与无我、主体与客体、瞬间与永恒、有限与无限，所有的界限在炽热的感情燃烧中融化了。此时，艺术家的精神超越，便体现为作品内向的、寂静的、闲适的、消解的空灵之美。这是担当艺术观的内核。

重意尚趣的禅化倾向，注入中国山水画中，始于王维的“澄怀观道、意境合一”。不过荆浩、范宽、关仝，还是以全景式的宏大空间，去营造以景为主的再现风格。中经董源、巨然的平淡天真，米氏父子的信笔点染，才透出苏轼的画外情致。南宋偏安，残山剩水带来了“马一角、夏半边”的简洁小景，接踵而至的便有倪瓒的“写我胸中逸气”的大胆主张。明季吴浙两派的对立，以崇意尚趣的文人画压倒刻意求工的院体画而告



180 担当《山水人物》册页之一，不求形似，笔法荒寒

终。再经过不无偏颇的董其昌，以佛教的宗派观点论画，遂使禅宗的顿悟法门对绘画产生了决定性的影响。担当的画具有独特的个性特征，但从宏观的历史角度来看，还是在隐逸文化的长河中，沿着山水画的禅化倾向而前进。他的题画诗“世人写山川，汨汨化工死；只欲求形似，支离画之理”。距苏轼的“绘画论形似，见与儿童邻”并不远。（图180）他疏离荆浩的浑厚作风、关仝的绵密笔法，而对倪瓒的荒寒清淡情有独钟，说“荆关代降无迹影，幸有倪存空谷者”，又说：“倪迁有三昧，惨过我为僧”。不过，他对倪云林虽然推崇备至，在实践上仍“易平远之萧疏，为窃渺之荒寒”，从物我同一中去另觅蹊径。担当通过

他的实践，把禅理、禅悟、禅意全面融于诗书画中。概括起来，他的艺术观是本体论的空、方法论的悟、境界论的寒。分述于下：

空即无，即虚，即幻，即梦。空是指无形、无色、无声、无味、无嗅、无觉、无始、无终、无边、无际的终极实在，佛典中称为真如。真如是超验的，既不能成为理性的对象，又无法用语言表达，所以才称之为空。但空并非什么也没有。因为，近代物理学中的真空，也只是指量子场系统能量的最低状态——基态。宇宙是一个整体，在其生生不息的过程中，无和有是相互依存、相互转化的。“无而生有，有归于无”，其实是粒子从能量中产生又归复于能量的神秘化表述。在佛教的宇宙观中，实在有两个：一是实在的本身，一是实在的表现。前者称空，后者称色。空是整体，是永恒，是无限，是不变的本质；色是局部，是瞬间，是有限，是靡常的现象。担当的这种宇宙观，是从其切身经历中悟出的。他深有感触地说：万古乾坤一戏场；浮云散后世情空；早知都是梦，不合种芭蕉；莫管尔时破不破，直到于今无也无……除开这些诗句，最能体现其世界观的是他初上鸡足山时所作的《山水卷》。画中有小桥流水，烟云中隐约有招提侧出于山石间。此画笔墨浑灏，极尽空濛之致。除署款之外另有长达177字的题记，略谓：“世上有色相者，无论是树，是云，是人，是物，都非实在。一切有形、无形，无非梦幻”。空，既是担当宇宙观的基础，又是其艺术观的根源，所以他说：老纳笔尖无墨水，要从空处想鸿蒙。

悟，是从空派生出来的方法。微观世界是超验的，不能通过我们的感觉去体验。现代的高能物理学，也只能借助于复杂仪器的间接观察，而体验微观的原子世界。佛教徒却用沉思默想的方法（参禅），凭直觉去体验终极的实在。禅宗本有渐悟、顿悟两法门，后来由于道家思想的渗透，顿悟才成为不二法门。顿悟，从现代心理学的角度来看，就是在注意力高度集中的情况下，引发突然的感悟。俗话说的“情急智生”略与之近似。参禅时意守丹田、心注一境，高度的专注促使生理、心理潜能的超常发挥，从而出现奇迹。美国

的心理学家亚伯拉罕·马斯洛（公元1908—1970年），用“高峰体验”来解释这种心理现象。他认为在高峰体验的状态下，人的主体性并未丧失，而是主体能量的无限展开。这就是说艺术家在高峰体验的忘我状态下，创造了超越的条件，从而可能达到人与自然、人与宇宙整合的最高艺术境界，即我国称为“天人合一”者。

担当在一山水画的题记上说：画中无禅，惟画通禅；将谓将谓，不然不然。神秘语言反映的



181 担当草书立轴

正是画与禅不即不离的关系。绘画与禅本无必然关系，但在高峰体验状态下，画便可能通禅：由于画家处于高峰体验的心理状态下，自我意识暂时隐退，从而为潜意识活动留出了广大的空间。常态下长期存在的困惑突然融会贯通：“登时云散天青”。担当的一幅草书立轴写道：“一下被它抓着了，半生痒处一时消”，如果不是过来人，绝不会如此贴切地形容创作中，灵感来临的愉悦心情。（图181）另者，艺术家处于高峰体验中，由于主体能量的超常发挥，常在技巧上出现意外的效果，为常态下所不能达到。担当好些山水册页上题有：此笔墨熟中有生，全无笔墨矣；生动处必须三日坐卧其下；开卷

即无下笔处，识者不可草草放过，等等。表明技巧的超常发挥，为创作主体带来无限的审美快慰。同时也说明了创作过程中的“悟”，带来了水到渠成的天趣。担当册页中即兴的、快捷的、简洁的、含蓄的风格特征，为审美接受者在欣赏过程

中，留下广阔的再创造余地。

寒，指荒寒、萧疏、静寂、空灵……是从空和悟中孕育出来的意境。境之本义是与空间限定相关的，具有一定的客观属性。但佛家的境则是指为人心所体验的对象，故曰：“心之游履攀缘者，谓之境”。^⑧境既是人心游履攀缘的场所，也就可能在人心的体验中，染上主体的感情色彩。人心不同各如其面，会因人而异，因时而异，将不同的感情色彩施于境上。艺术作品中的境有二义。一是作为体验对象的客境，一是生于创作主体的心境。佛学中的心、意、识三者，诂义虽有别，但实则为一。故心境与客境的统一，在艺术作品中便称意境。换言之，担当诗书画中的荒寒情趣，实乃其心境之呈现。他说：大半秋冬识我心，清霜点点是寒林。没有心中的秋冬，便没有画面的寒林。担当悲凉的一生，使他的心“无雪也生寒”。在僧舍中听到的是“冷冷一声钟”，看到的是“苍苍千点雪”。所谓“僧窗夏也秋”，说的不仅是荒山野寺的凄清，也是他心中的寒意。因此，他的册页或称《千山寒色》，或称《趣冷人闲》，或称《如读陶诗》。相应的表现手法是所谓“无心笔”。多为笔简意繁，留有空白的小景，孙髯翁称之为“残山剩水聊尔尔”。^⑨他“怕将颜色点秋山”，从未用过重彩，连浅绛也不多见，主要为与缁衣同色的水墨。但布局的变化多，常有奇峰倒插的惊险构图，他在散乱中存理，支离中求全。笔墨则既有痛快淋漓的泼墨，也有烟雨迷蒙的“米点”，既有渴墨的枯柴皴，也有多姿的折带法，而中峰点苔更是掷地有声。他的“仿董北苑”、“仿倪高士”、“仿赵大年”……无非是在技法上作多方面的探索，而不是要模糊自己的面目。（图182、图183）弄一车兵器，不若寸铁杀人。尽管他有丰富的技术经验，却从不卖弄花拳绣腿，强调：“如遇恰到好处，可止则止，斯谓之惜墨如金”。但为了更有效地传递深邃的内蕴，担当又不惜动用一切手段，将诗歌超越时空的丰富想象、书法扣人心弦的宛转回向、绘画诉诸视觉的直观形象，三者配成珠联璧合、互相映衬的统一体。有时还借助酒的力量，在半梦幻的状态下爆出“一次性”的偶然效果。



182 担当《千峰寒色》山水诗文册页



183 担当《山水斗方》

总之，担当艺术本体论的空，方法论的悟，境界论的寒，三者合一形成他独特的风格面貌。既是禅宗“直指人心”的顿悟法门在艺术实践中的体现，又显示担当出污泥而不染的高洁人格。

谁信画中有董狐

从现存的作品来看，担当的画以写意山水为主，这是中国隐逸文化的传统和担当的艺术观所决定的。不过，人的精神世界是非常复杂的，往往存在多种对立的因素，是矛盾的统一体。担当的心中既有“拾得云几片，常在枕头担”的闲适，也有“梅影横斜处，疏窗绝点尘”的

高洁；既有“好将拙骨傲残冬”的激昂，也有“画好只在厠东挂”的幽默。他的身上，有一个远离尘浊的释通荷，又有一个关注苍生的唐大来。因此，除画寒林秋水、荒村野渡、载酒吟诗、踏雪寻梅、窗下读骚、矶头谈禅等的禅化山水之外，还有少数人物画。如：吟咏于林泉之下的高士、“惯将白眼看天地”的醉翁、“不及一笑破天荒”的头陀……这些人物画的题旨，与离尘脱俗的山水，并无二致，仍可视作禅化画的延伸。更有与明末政治多所联系者，虽属罕见，却是担当精神生活的另一重要方面，应该详加讨论。

在鸡足山中，担当似乎远离红尘，实际却是身居禅房，心在天涯。有诗为证：“天涯不可问，终日上高楼。谁识予怀抱，凭栏一片秋”。一片秋并非客境，而是心境。心境因“天涯”而生。那么，天涯为何不可问呢？请看另诗便知分晓：

一苦都归雨雪时，天涯近状有谁知？
江分左右书难致，粤分东西路更歧。
客计随风驱舴舺，军声撼日乱旌旗。
去来总在艰危里，何处逢人不九疑。

诗以雨雪起兴，引发对天涯近状的不安。用时势艰危、人心不测作结，极言人民彷徨无计之苦。五、六两句概述战争离乱，三、四两句则直说“时事”，即“不可问”的天涯近状。“江分左右”者，指南明的弘光、隆武二帝；朱由崧为明神宗之孙，1644年由马士英拥立于南京，建元弘光，称帝后荒淫无道，偏信奸佞，排斥忠良，造成内部危机，仅一年便国破身亡，朱聿键是明太祖二十三子的后裔，1645年在福州被郑鸿逵、郑芝龙等拥立为帝，国号隆武，他虽有北伐复国之念，惜因郑芝龙拒不给饷发兵，终无作为，福州陷落被俘，死。“粤有东西”者，指永历和绍武；朱由榔系明神宗之孙，1646年为瞿式耜、吕大器拥立于肇庆，建元永历，朱聿键系隆武之弟，隆武被俘，

他从闽逃粤，被苏光生等拥立于广州，国号绍武，与永历相抗衡。永历派兵讨之，对峙经月。永历虽被击退，广州却落入清兵之手，绍武被俘自缢。至此，南明便只剩下一个永历。

与此同时，农民起义军的首领李自成、张献忠相继身亡，余部大西军在孙可望、李定国等的率领下攻占重庆，又连下遵义、贵阳。于1647年入滇，在昆明处死沙定洲。由于清兵入关，民族矛盾突出，阶级矛盾后退，危难的局面提供大西军与永历联合抗清的可能。但孙可望是一个卑鄙的野心家，他既不坚定联明抗清，又极力排斥李定国等人，使军心涣散、内部矛盾激化。

大凡在历史巨变的严重关头，时代的激流总会涌现慷慨就义的英雄，同时也可能泛起污臭的沉渣。有的沉渣在浪头上，还会闪闪发光，使善良的人们误认它为明珠。故担当有“何处逢人不九疑”的感慨。他虽然身居禅房，但疏钟寒磬、黄卷青灯，并未使他心底的烈火熄灭，爱憎依然分明。可是狂热的情怀碰上冷酷的现实，使他内心的凄楚变成崇高的孤独，进而凝成近于绝望的悲剧意识。但悲剧意识使他显得更加深刻、更加冷静，他居高临下地审视生活，大声疾呼：画里何人识董狐！天将降大任于斯人，他要担当历史法庭的大法官。他宣判：政治投机商、军事野心家、同室操戈者、卖身求荣者、苟且偷生者、荒淫无耻者……为有罪的“曲人”。这便是担当画《三驼图》的动机。

《三驼图》是一幅政治讽刺画，款署庚寅（公元1650年）三月，即永历四年。（图184）由于同代人李士达^⑧，先有同名之作（北京故宫博物院藏），容易使人将其视为仿作的游戏笔墨，而忽略其严肃意义。其实两画并不雷同。李士达的画，有钱允治的题诗：张驼提盒去探亲，李驼遇见问缘因；赵驼拍手哈哈笑，世上原来无直人。此画鞭挞的对象是专横贪暴的宦官和奴颜婢膝的士人。担当的画，题诗：伯驼仲驼叔也驼，三个驼驼集一窝；偶然相见抚手笑，直人何少曲人多。这里的曲人，包括引狼入室的吴三桂、野心勃勃的孙可望、荒淫无道的朱由崧、利令智昏的郑芝龙……他们是灵魂被扭曲了的两条腿动物，即佛

经上叫做“人非人”者。从艺术上看，《三驼图》并非担当的力作，但它是掷向曲人的投枪。

1652年，永历由广西至安龙，孙可望胁永历欲为秦王，杀吴贞毓等18人。永历在李定国等人的支持下，移蹕昆明，以五华山为行宫。孙可望叛变率兵自黔攻滇，为李定国所败，走长沙投降于洪承畴。1658年，永历在昆明大封功臣，举行乡试。南明的小朝廷取得暂时的偏安局面。是年秋，担当作立轴《绍初寿图》：左角画悬崖，有古松斜出，松下立一“老僧”，侧后伏一象。款署永历戊戌九月，绍初寿图，花甲再新，太平有象。（图185）有人认为“初寿图实自寿图，松下老僧实作者自绘相。作者是年六十，故云花甲再新”。^⑨担当生于1593年（癸巳），戊戌年他已65岁。恐非自寿之作。但图中有象，故疑其系借“象”寓意，画中之“老僧”或为普贤菩萨——梵名三曼多跋陀罗，汉译为普遍贤善。普贤与文殊，同是释迦牟尼的胁侍，分别象征真理和智慧。普贤还有延命益寿之德，故可用于祝寿。在佛寺之塑像或壁画上，普贤均以白象为坐骑。借象寓意，衍为“太平有象”。谐音寓意之法，多见于民间绘画，如四季平安之瓶和鞍，年年有余之鱼，等等。

由于《绍初寿图》有永历年款和太平有象的寓意，遂使担当被加上“爱国主义画家”的尊称。但，担当真的爱大明帝国么？这是一个严肃的问题。在南明诸帝先后身亡，只剩下永历独支残局，并与李定国等联合抗清的情况下，处于绝望之中的担当，心头确曾闪起一点希望之光：通过大西军与永历的联合，解除清廷的奴役。其动机是出于佛门的仁慈之心、悲悯之心。担当关怀的首先是“去来总在艰危里”的人民，而不是大明帝国。明朝亡于内部的腐败，是“种瓜得瓜，种豆得豆，有其因必有其果”，并不值得同情。人民和明朝虽难分开，但应严加区别。不能因《绍初寿图》而让担当去爱王室腐败、宦官专权、厂卫横行的大明帝国。远在1630年参和尚于会稽显圣寺时，他就和封建专制王朝决裂了，所以才会拒绝“圣明下辟贤之诏”的推荐，决不为明朝的官。担当是思想上的叛逆者，在先进阶级尚未登上历

184 担当《三驼图》



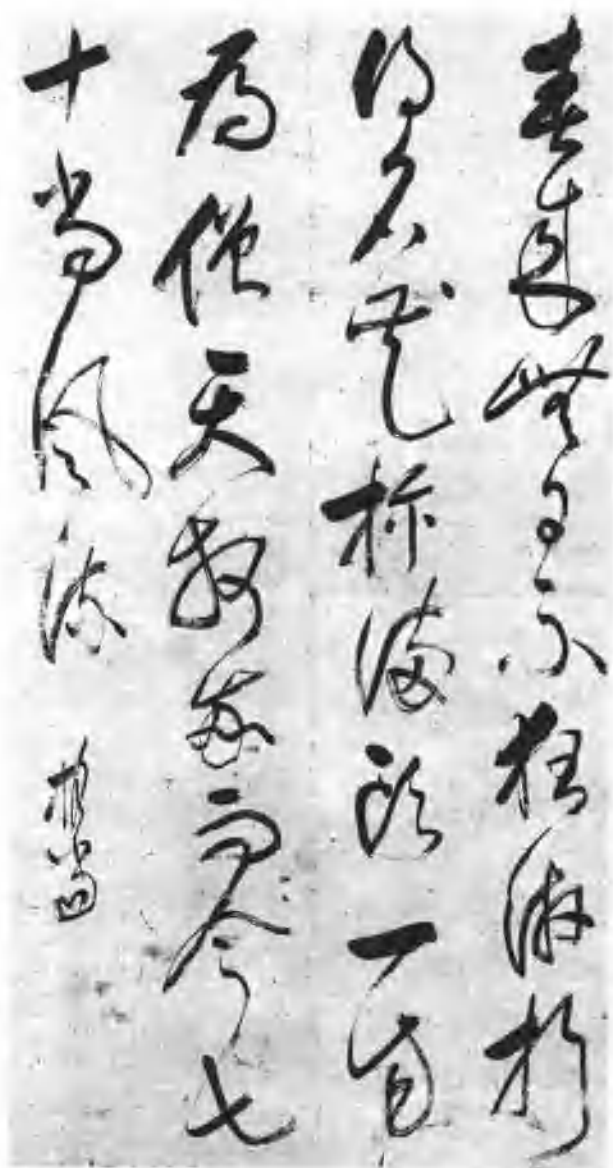
185 担当《绍初寿图》

史舞台之前，只能沿着老庄思想、沿着隐逸文化的旧轨，逃入禅林。这是唯一的自我解脱，也是历史条件局限下的崇高理想。只能用担当的人格去诠释其作品，并在理解其作品的基础上，认识担当的崇高人格。还是那句老话：风格即人格。

转教众口说丹青

担当的一生充满悲剧色彩。在苦酒千盅、愁肠百结中，他以东方式的艺术语言，谱写成感人的“命运交响乐”。他的肩上担当着畸形世界的历史重负，在封建专制主义的长夜里艰难跋涉，并为人类留下一份珍贵的文化遗产。他独特的艺术观，除个人的品赋之外，还与民族的命运紧密相联系，烙上中国封建社会末期的时代印记，而他切肤之痛的生活经历，更给它增添了令人颤抖的悲怆气氛。何蔚文评担当的画：“墨泼一点不须多，万顷松涛风雨送”；陈佑才说：“信手能传诗外意，闲来瘦骨也清凉”^⑧；释续亮说：“挥毫无墨水，落纸有云烟”^⑨。云南的先贤都指明了担当画风的特点，但能入木三分的，则是孙髯翁的“画中两三笔，仿佛义熙年”^⑩，不仅道出担当“力能从简意能繁”的风格特征，而且触及了担当画风的历史色彩和文化渊源。可谓一针见血。

应该明确指出的是，担当在云南美术史中，是主体意识最为自觉的画家。史前时代的原始美术，是排斥个性的；滇王时期的铸铜匠师，只能在奴隶主贵族的意志下工作；大理国描工张胜温，也不能脱离经轨的限定；元以后的寺观壁画，严受行规和粉本的制约……担当是一个独立思考的自由人，他的画笔听从痛苦心灵的驱使，他拥有属于他自己的审美观，以及相应的创作方法和表现形式。他不仅留下许多可贵的作品，而且在艺术本体论、方法论、境界论上，进行广泛的理论探索，其中涉及创作心理机制和主体潜能的超常发挥等方面，更是前人所未言及。担当



186 担当草书七绝

的历史贡献十分巨大。

云南僻处西南边陲。由于地理位置、生态环境诸多条件的制约，文化带有浓郁的地域的、民族的特殊色彩。但地区文化毕竟是中华民族文化的一部分。就宏观的总态势而言，云南文化是由多元性向一体化发展，不过，是从民族上层（如滇王、南诏王）的制度文化开始，然后普及到其他方面。担当艺术观的文化内蕴表明：云南腹地、坝区的美术文化，明季以来，大体已与内地没有本质的差别。担当的减笔山水流传甚广，甚至在民间瓷器的青花画

上,也可看到它的影响。从一斑可窥全豹。

如人饮水,冷暖自知。担当不无自负地说:“只道斯名画可隐,却教众口说丹青。”明清之际,他是云南家喻户晓的伟大画家、诗人和书法家,作品遍及三迤全境。近人高蕴华氏,在昆明以收藏担当书画为乐,自号“百担斋”,海内名流也不乏担当的知音……听说北京故宫博物院也藏有他的数十件作品。但令人不解的是,他在前人的美术史论中,竟未占其应有的地位。清初遗民画家为人所推崇者,当以江南四僧为最,但他们较之担当皆为后生。按时序排列,四僧之中以渐江年长,生于1610年,比担当小17岁。次为石溪,生于1612年,比担当小19岁。再次为八大,生于1626年,比担当小33岁。最小者为石涛,1630年出生,担当比他大37岁。担当与渐江大致同时,但:渐江出生的那一年,担当早已诗名浮动;担当在会稽参和尚于显圣寺时,渐江刚满20岁;渐江初学宋人,后法云林,而担当早就与董其昌、陈眉公等交往,开始以禅入画的探索。石涛距担当更远,无缘会晤,但他对担当甚为敬佩——当他读到“一自为僧天放我,而今七十尚风流”时,不禁想其人了得处;当他看到担当的米点山水时,又惊叹道:此非米南宫、高尚书之流也。情况如此清楚,我们说“担当是清代遗民画的先驱”,应不为过。(图186)

清代遗民画首倡于担当,并非偶然。其时滇垣为民族矛盾和阶级矛盾错综复杂的焦点,故曰:“永历之时,滇黔实为畿辅,各省人文荟萃,滇黔不得而私”(陈垣语)。鸡足山缁流中更多遗民,真是“风雨如晦,鸡鸣不已”。担当和尚天资高、为学勤、交游广、见闻丰、经历苦、个性强,是在特殊历史条件下产生的天才。即使是他携之上山为僧,并授以诗书画的朱昂^⑩,也终未能承其艺术衣钵。“担当画派”之说恐属子虚。后无来者,可能是导致担当少为外间所知的原因。

注释

- ① 马湘兰,明末金陵名妓,能诗。
- ② 董其昌(公元1556~1636年),字玄宰,松江华亭人。明朝官吏。少负重名,书画自成一家,中国画南北分宗的首倡者。
- ③ 李维禎(公元1547~1626年),字本宁,湖广京山人。明朝官吏。传闻诗文有才气,负重名40年,但世论谓其品格不高。
- ④ 陈继儒(公元1558~1639年),字眉公,松江华亭人。29岁焚弃儒衣冠,结茅花山。工诗文,善画,与董其昌齐名。
- ⑤ 陈垣《明季滇黔佛教考》卷5第201页,称担当“曾参湛然圆澄”。商务印书馆《中国人名大词典》第1251页曰:“圆澄,明高僧,会稽夏氏子。字湛然,号散水道人。得戒于云栖,年三十悟道。万历中匠徒说法,触事了了。性不羁滞,以平易简亮推重一时。开显圣寺道场,宗风大畅”。
- ⑥ 徐弘祖(公元1586~1641年),字振之,号霞客,地理学家。弃科举从事旅行,28年中行程及17省,途次按日记事,积成《徐霞客游记》。
- ⑦ 无住禅师,俗姓邓,名洪如。崇祯初随本师彻庵参悟于天台,归后开坛讲云水目山。据说有塔铭,毁于“文革”中。
- ⑧ 20世纪50年代初,云南省博物馆孙太初先生实地调查。未敢掠美,谨志。
- ⑨ 陈垣《明季滇黔佛教考》卷5第200页,科学出版社1959年版。
- ⑩⑪ 李根源《普荷传》,见《担当遗诗》第8页,《云南丛书》集部十四。
- ⑫ 诗僧苍雪(公元1588~1658年),呈贡人。唐泰曾与苍雪同游虎丘。
- ⑬ 钱钟书:《谈艺录》(修订本)第101页,中华书局1984年版。
- ⑭ 《佛学小词典》第303页,长春古籍书店1984年版。
- ⑮ 孙髯(公元?~1774年),字髯翁,号颐庵,著名诗人。大观楼长联的作者。
- ⑯ 李士达,号仰槐,吴县人。万历二年进士,画以人物山水名世,权贵索求,虽陈币造庐终不可得。宦官孙隆在吴,集众吏,咸屈膝,独士达长揖而出(据《吴县志》)。
- ⑰ 蒲汉英:《担当生卒年月及其作品》,载《云南文史丛刊》1985年第1期。
- ⑱ 何蔚文,号稚元,浪穹人。遗民,能诗。陈佑才,字翼叔,蒙化人。世乱习才艺,受弃职。后隐居,发愤尚学,喜吟咏。二人皆为担当之友。
- ⑲ 妙高寺僧续亮:《题担公山水诗》,据抄本《梅庵诗草》。
- ⑳ 《吊担当上人》,据抄本《髯翁诗集》。
- ㉑ 朱昂本名源,担当外甥。大西军人滇,全家三百余口俱死。担当携之至鸡足山为僧,释名把茅。后还俗,改名昂,字子眉。画以山水为主。

第十三章 汉藏糅合的丽江宗教壁画

Chapter Thirteen Lijiang Temple's Murals---A Combination of Han and Tibetan Cultures

丽江位于滇、藏、川三省的联结点，历来民族关系、宗教信仰极复杂。纳西族的原始信仰为“东巴教”，但在明朝扶持木氏土府“世守铁桥石门”之后，为巩固其统治地位而采取了“兼容并蓄”的宗教政策，于是汉族的儒佛道三“教”合一，吐蕃的藏传佛教相继传入。所以，唐宋以来极盛于内地的佛道壁画，在明清已呈衰落之势时，而云南丽江木氏土府却大建寺观，制作佛道并存、显密互渗的“丽江壁画”。

木氏土府与丽江壁画的盛衰

丽江位于滇西北，是纳西族聚居地区。汉唐之际，纳西族就定居于川滇边界之金沙江流域。丽江与西蜀、康藏接壤，有石门、铁桥之险，历史上是汉、藏、纳西、白等民族经济、文化交流的要津，也是滇西北军事、政治重镇。元代始置土司，明洪武十五年（公元1382年）灭大理时，纳西族土司阿甲阿得首先款附，因军功赐姓木，授为世袭丽江知府。木氏取得了丽江地区的统治权后，木氏土府大力吸收中原文化，扩张领地。明朝统治期间，在滇西北地区建立了一个小小的“侯国”。

自木欽，经木定、木高，而至木增，他们的管辖范围扩大至川康边境的维西、香格里拉，并多次“自备马匹方物”入京朝贡。木氏土府依靠明廷，统治滇西各族人民，诱发民族矛盾，但同时纳西族和汉、藏人民的接触频繁，也促进了地方经济、文化的交流和生产的发展。在这之前，据《丽江府志》载，还处于“不习纺织，皆刀耕火种”的阶段。可到了万历年间，丽江的农业生产已采用间耕、休耕制，水利建设也颇有可观，田亩间沟渠纵横。手工业、养鱼、造林、畜牧上都有了进步，特别是金、银矿的开采，巨大地增加了木氏土府的财富。

统治者剥削收入的增加，为他们提供了大兴土木的条件，从木初到木增，为了夸耀先祖、歌颂功德，他们先后在崖脚、白沙、束河、大研镇、

漾西等地建筑了许多衙署、寺观。所谓的“丽江壁画”，就绘制在这些寺观的壁上。

丽江壁画的制作，始于明洪武、永乐年间，极盛于嘉靖、万历时，崇祯后衰落下去。前期历七代（从木初到木公），共建造壁画四处，后期历五代（从木高到木增），共制作壁画七处。丽江壁画的整个制作过程，正好和木家盛衰的历史相一致。壁画的制作，开始于他们取得了世袭权，丽江改为“丽江军民府”之后。前期制作的数量较少，每处的时间距离稍长（约五六十年），木欽之后，木氏的羽翼渐丰，木公、木高、木东对川康边境的掠夺，更为频繁，到了木增时，领地达到了木氏历史的顶点，所以后期壁画数量多，每处时间距离也相应缩短（二三十年）。木增在三十年中，便制作了三四处壁画，可算是丽江壁画的全盛期。但随着丽江地区的经济发展，新兴的地主经济逐渐成熟，形成了对封建领主制度的威胁……清初“改土归流”的政策，使木氏称雄滇西北三百年的历史随之结束。

丽江壁画的创作时间与现状

丽江壁画主要创作于明洪武初至万历末，但其绝对年代无文字记载可考，其中部分建筑物为清代重修。现在只能从已知的建筑物年代及某些壁画的落款推断。已确知建筑年代的建筑物有：1. 万德宫，嘉靖三十五年（公元1556年）木高所建，有勒石为证。2. 皈依堂，成化七年（公元

1471年)木崧所建。殿中大梁现仍有“大明成化七年岁次辛卯世袭土官知府木崧敬立”等字样。查《丽江府志》抄本及《云南文物手册》等均作隆庆三年(公元1569年)。这是由于皈依堂存放有木东勒石之木高庙碑,碑原由他处移来,其上有“大明隆庆三年”款识,故以讹传讹。壁画有落款的,共两处:一为现存于云南省博物馆之琉璃殿壁画,上有汉文款识作:“世袭土知府中顺大夫木初敬造”,未有年份。二为大宝积宫观音普门品图,有藏文落款,汉译为“母水羊年六月初三吉祥如意”。据《云南文物手册》所载,大宝积宫壁画题款有“土知府八世祖木初,第十三世祖木定敬造敬续”等字样。但笔者在丽江临摹期间未见此项题款,不知何据,姑记以存疑。此外,确知大定阁为万历年间木增所建,于乾隆八年(公元1743年)与金刚殿同时重修,重修碑记有“创于世守土府木增,规模峻丽,绘饰精工”句,可知原建筑绘有壁画。

根据以上材料,结合壁画风格、建筑物结构、分布情况等,我们作如下的初步判断:

1. 琉璃殿建筑样式保有更多明代特点,壁画也较之他处古拙朴实。据《木氏宦谱》所记,木初授中顺大夫时,为洪武二十五年(公元1392年),到永乐五年(公元1407年)即升授中宪大夫。因此可知琉璃殿壁画确为明初作品,创作于1392~1407年之间。至于崖脚木氏旧院壁画,当先于琉璃殿,最迟也应与琉璃殿同时。因崖脚为木氏迁白沙前之旧居,木氏常将迁出的旧居拓为庙宇。这样看,崖脚院和琉璃殿的壁画,是丽江壁画的早期作品,这个时期作品特征是朴实古拙,较少渗入藏画作风。

2. 大宝积宫与护法堂据传说及《云南文物手册》所载,均系洪武年间所建,“木初至木定敬造敬续”等语虽未证实,但从大宝积宫观音普门品图所记藏历“母水羊年”等字样分析,时代应在汉历干支癸未年,即明嘉靖二年(公元1523年)。从壁画风格比较,大宝积宫壁画较之琉璃殿在技巧上更加熟练,用笔严谨,端庄娴熟,且从表现题材到表现方法,都开始渗入喇嘛教的影响。画面文字均作藏文,为琉璃殿中所未见。至于护法

堂原为喇嘛寺,壁画所绘主要为大黑天神。因此我们可以推断大宝积宫与护法堂壁画的制作时间迟于琉璃殿。

3. 15世纪下半叶以后,丽江壁画才逐渐从白沙发展到大研镇、玉湖、漾西、束河等处,但是木家始终没有放弃对白沙的经营。直到17世纪,木增还在白沙和芝山建立大定阁和解脱林。除大研镇皈依堂(公元1471年)、漾西万德宫(公元1556年)可从建筑年代推断其壁画年限之外,玉湖雪崧庵(也称具坚寺)可能是木公(曾隐居玉湖)于嘉靖九年(公元1530年)前后所建。

4. 大觉宫传为洪武初所建,但就其建筑样式及壁画风格考之,应在大宝积宫等建筑物之后。据该庙《置福田碑》所记“木氏土府先代曾宅此,因拓佛宇宅中,并祠真武于后”,可知木氏“宅此”之后,两经变迁才“祠真武”。因此,壁画绘制时间,当在改成庙堂之后。又传,大觉宫原有董其昌所书的匾额(丧失不久),故改成庙宇时间约当万历年间,可能在木增时。那么,大觉宫壁画便大致与大定阁同时了。寺庙建筑年代与壁画绘制年代不完全一致,其中有的壁画是寺宇重修后的续作,如大定阁便是例子。大定阁现存有两种不同风格的壁画,制作年代相去甚远,在琉璃殿和大觉宫等处也有类似情况。

丽江壁画是从崖脚开始,以白沙为中心而分布于雪崧村、束河村、大研镇、芝山、漾西等地。分述如下:

1. 崖脚村系木氏的老家,原来的木氏旧宅已毁,据道士杨赐畴说,宅中原有壁画,系描绘全部孔雀明王经。现云南省博物馆尚存有两幅原木氏老宅中的木板壁画,分别为《帝释天海会图》、《大梵天海会图》。

2. 白沙街是壁画最集中的地方,绘有壁画的庙宇计有大宝积宫、琉璃殿、大定阁、护法堂等处,但保存较完整的仅有大宝积宫及大定阁。琉璃殿壁画除云南省博物馆保存有两三块外,壁面主要绘画已毁,只剩横梁上端若干小块,从题款可推断为清末或民国初之续作,作风粗犷,绝无明人笔意。护法堂壁画已毁,据说原有密宗绘画。大宝积宫共有壁画十二铺,以正中原神龛背

面一铺为最大(497cm×366cm),系弥勒说法图,用笔流畅,色彩鲜丽,为大宝积宫中色彩最新,技术成就较高的壁画之一,惜已受剧烈震动。画面开裂,掉落多处。西面五小铺,变黑最甚,几不可辨认,其中两铺为密宗题材(度母及黄财神等),两铺辨认不清,一铺为佛传画,技法虽平庸,但有浓厚生活气息,如描绘砍柴、钓鱼、织布、打铁等之《百工图》。南面正中(446cm×203cm)为孔雀明王法会图(丽江俗传为《药师海会图》,证之药师经,误),构图宏伟,描写细腻,有较高的艺术价值。两边小幅(124cm×203cm),一为道教题材,一为密宗题材。北面尺寸与南面相同,正面大幅为观音普门品故事画,画中人物均作明代装束,如临刑解脱、火中得救……在一定程度上是明代的社会生活侧影。(图187)大定殿除了有两幅全毁外,尚有壁画十六铺,正殿及两廊各半,两廊部分艺术价值不高,为宝积宫壁画之拙劣模拟,作风与琉璃殿横梁小画近似,疑为清末续作。正殿部分有密宗之波罗蜜及护法等三幅,描画极为精细,另有观音、文殊、普贤,势

至四幅,附有飞天等装饰,画得非常生动。

3. 玉湖雪崧庵壁画已全毁,但据前北平图书馆万斯年于《图书季刊》所记“今其间尚有壁画之残存”,可知抗日战争期间尚存,但其内容不得而知。

4. 束河大觉宫原有壁画九铺,解放前辟为小学教室,拆除三铺,现仅存大小六铺。两大铺为佛会图,四小铺为十八罗汉及道教神将等。其中以十八罗汉绘制最精,运笔流畅,刻画人物性格及生理特征十分准确。(图188)此外,大觉宫对面殿中另有壁画十一小块,制作粗糙,略同于琉璃殿清末或民国初续作。

5. 大研镇皈依堂据说有壁画二十一幅,现仅存正中壁画五铺,双面共十幅。正面五幅破损不堪,似绘有罗汉及释迦牟尼之类。后面五幅虽然也变黑及积垢,但极工整细致,为丽江壁画中最精细者,中间三幅绘有观音、文殊、普贤。两侧均为经变故事,如《太子游园图》,其上并写有汉字经文赞语。此外,还有三铺已拆除,仆于地面,积尘甚厚,已难辨认。



187 大宝积宫观音普门品故事壁画“解怨报难”(摹本)



188 大觉宫壁画《十八罗汉图》

6. 福国寺原名解脱林,为木增静养修禅之所。清初重修。正殿已无壁画,附属庙堂大小约有十幅,以正殿后侧护法堂中之大黑天神一幅为最佳,笔力雄健,作风特殊,全为藏画风格,与丽江壁画中其他表现密宗题材者不同。其他在建筑彩画和藻井图案上,也有一定艺术价值。

7. 漾西万德宫为圆形建筑,故其壁画画面均作拱形,环绕周围。今建筑已毁,壁画不存,不知其所绘内容。其他如白沙金刚殿,几经重修,但结构仍与大宝积宫相似,其壁面现饰大理石处,疑原为壁画。

此外,丽江指云寺、玉峰寺的木板壁画也很有特色。指云寺初建于清雍正年间,光绪年间曾重建。壁画绘于大殿藻井上,为九会曼陀罗图。中央是大日如来法身曼陀罗成身会,四周有八叶莲瓣,立八如来像,是典型的密宗题材,设色秾艳,笔法精细,惜今已漫漶不清。玉峰寺壁画绘于大殿板壁、藻井、横梁、裙板及大门内两侧,多为清末作品。内容包括佛祖、度母、罗汉等,大门两侧是四天王像,描绘细腻,笔法生动活泼,颇有可观。(图 189)

综上所述,确知原有壁画现已全毁者三处,原有壁画仍保留(或残存)至今者六处,共有壁画近百幅。现将丽江壁画现存状况列表于下:

建筑名称	地点	年代	壁画主要内容	风格特点	现状
琉璃殿	白 沙	洪武末至永乐初(公元 1392 ~ 1407 年)	诸天帝释等	古拙朴实,无藏画之影响	残存极少
皈依堂	大研镇	成化七年(公元 1471 年)	观音、文殊、普贤等	作风纤细秀丽,略近于剑川兴教寺	大部分已毁,且变黑特甚
大宝积宫	白 沙	嘉靖二年(公元 1523 年)	孔雀明王法会图等并有密宗、道教题材	为汉藏两族绘画融合	较完整
大觉宫	束 河	万历年间(未证实)	佛会图、十八罗汉等	笔墨变化较多,全属汉画作风	变黑
大定阁	白 沙	乾隆八年重修(公元 1743 年)	水月观音并杂有密宗题材	正殿部分技巧娴熟,两廊部分艺术价值不高	部分已损坏
福国寺	芝 山	清乾隆年间	大黑天神等,均为密宗题材	全属藏画作风	残存极少



189 丽江土司老宅木板壁画《大梵天海会图》(局部)

丽江壁画的绘制方法与作者

关于壁画的制作经过，志书上无载。现从拆除损坏所显露的痕迹，试窥其制作情况：

1. 抹灰层的制法：在墙壁土坯外边以约十厘米宽窄的木条做成尺寸不同的框架，中间以竹编成篱状，上涂杂以纤维沙子的泥巴，其上再涂以质地极细的黄土。有

一部分壁画在这层黄土上用朱砂写了藏经。黄土之上再敷以极细的白垩土，其表面极光滑，似曾磨过，白垩层干后始作壁画。

2. 从颜色龟裂、脱落、褪色处，往往可以看到底下露出淡青色的勾勒草稿，这些勾勒用笔简练，非常有力，看来不是使用“漏印画样”。此外，还可以看到许多色彩代号如“工（红色）、力（绿色）、什（蓝色）”等。这些说明丽江壁画制作方法基本与中原各地壁画分工方法相同——先由领工的高手起稿，再由助手和徒工分别填色，最后又经老师傅使用不同的工具晕染勾勒完成。

3. 由于时间久远，长期烟熏，画面已变黑。因此开始接触到丽江壁画时，只能看到暗红、黑、金等色彩。但是经过仔细观察，发现这些简单的色彩里，包括着极为丰富的色彩变化。在红色里包括着紫红、大红、橘红等色。所谓黑色，也包括着深浅寒暖的不同。从已经损坏和剥落的地方，可以看到底层鲜明的石膏、石绿或其他的颜色，也有一部分黑色原先的颜色是白、浅红、浅绿等色。因为铅粉变黑而不可辨认，但是也有一部分浅颜色变旧程度很小，这是由于没有掺用大量铅粉的缘故。黄色极少使用，而金色却用得很多。用金的方法除泥金之外，还使用沥粉贴金的方法。泥金用于神、佛的“金身”上（只有少数的“人”才使用肉色），描金也用于衣服饰物上的花纹图案，沥粉贴金则用于冠、带、甲、胄之上。

至于丽江壁画的作者是谁，这是一个有趣而又难以回答的问题。因为所有的壁画都没有作者签名，这增加了考证的难度。

据民间传说，丽江壁画的作者是马肖仙。这个传说远在滇西“回民起义”前便有了。在一本残缺的《旧府志略》

中有这样记载：“马肖仙，江南人，工图画，山水臻于神品，花卉、人物靡不精妙。识者谓为马仙画。西域闻其名，延去数载，后复归，死于丽。”这段记载过于简单，连年代也没有，无从肯定他与壁画的关系。丽江县文化馆藏的“马肖仙”画中，也看不到与丽江壁画的关系。因此，传说马肖仙创作丽江壁画，不可信。

此外在漾西万德宫（俗称为木家院）的石碑上有这样记载：“铸匠云南石风翼，画工古宗古昌”。铸匠的名字上冠以籍贯，画工也当如是。即古昌为人名，古宗为地名。古宗是滇西北藏族之俗称，在这里当作藏人解释。可见，除了中原的汉族画家或到过西藏的汉族画家之外，还有若干藏族的画家参加工作，古昌即其中之一。

在木氏勅祠自记中有：“……共有彩绘之类乃大理巧工杨得和氏成之。”大理地区自南诏以来佛教美术即极为发达，《宋时大理国描工张胜温画梵像》的作者张胜温更是著名的宗教画家。郭松年、杨升庵等人的著述中也都有大理寺庙壁画的记载，可知大理地区有着悠久的宗教壁画传统。且杨姓是大理白族的大姓之一，杨得和也为白族所习见之名字，他可能为白族画工。另，剑川沙溪附近有个张姓村子，全从事建筑绘画（石刻）谋生，故白族画工参加丽江壁画的可能性极大。从艺术风格、技法比较，丽江皈依堂壁画与剑川兴教寺壁画中《太子游园图》很接近，有为同一作者的可能。

当地纳西族画工可能也参加了壁画的制作。例如当地还俗的老道士杨赐畴便曾是宗教画工，他家中仍存有明万历年间的佛像木刻版和其他粉本。过去丽江也曾出过不少画建筑彩画的名手。而且丽江壁画的创作历时二百余年，完全不用本地本族的画工是不可能的。

丽江壁画制作时间长，且分布于十多个庙宇之中，题材内容和艺术风格也颇为多样，显然不是某一巨匠、某一批画工一次所能完成的。从壁画的题材、风格和制作工艺的具体比较上看，琉璃殿、皈依堂、大觉宫是汉族或白族画工所绘，大宝积宫、大定阁则为汉族或藏族画工合作而成，福国寺之护法堂是出于藏族画工之手。

丽江壁画的艺术风格

丽江壁画总的特点是：既具有我国明代佛教绘画的特征，又具有鲜明的云南地方特点。除表现了某些特殊题材和生活现象之外，更主要的是它综合了汉、藏两个民族绘画的特征。丽江壁画既有藏族绘画纤丽绚烂的装饰作风，也有汉族绘画丰富的笔墨变化。

丽江壁画具备了藏族绘画的某些特征，这种特征并不单存在于清初才改成的喇嘛寺或明代即“供护法伽蓝”的护法堂，而且存在于大宝积宫和大定阁以及其他的壁画上。丽江壁画上藏族绘画与汉族绘画风格也不是简单的混合。以大宝积宫为例：大宝积宫共有壁画十二铺，题材属于喇嘛教（红教）的有四铺，属于道教的有两铺；属于佛教的有六铺。题材尽管不同，但是却有着统一的作风。（图190）孔雀明王法会图上，那些佛、



190 大宝积宫壁画“佛道神众”（局部）



191 大宝积宫壁画“文昌帝君”

菩萨、天王、罗汉、天龙八部，除了用笔略弱以外，在形象上和永乐宫壁画很相近。观音善门品图上的人物、北壁小铺的道教壁画，特别是“文昌帝君”很见汉族绘画的传统功力。（图 191）

丽江壁画虽有着共同的特征，但各个建筑物之间仍有明显的不同。大致可分成三种类型：基本上属于藏族绘画的、明显地受到藏族绘画影响的和很少受到藏族绘画影响的。

第一类以护法堂和福国寺为代表。护法堂原画已毁，现存福国寺的壁画既非汉画，又与丽江他处壁画不同，制作方法也与白沙等处迥然不同，它不直接画于壁面，而先在壁上裱了皮纸，然后再画于纸上，故无龟裂、剥落之弊。全画先染黑底，然后施以彩色线条，并晕染和勾金。用笔略似柳叶描，与一般藏画有别，色彩绚丽，与主题很适应。但是除壁画之外，建筑样式和彩画则渗有大量汉族绘画的影响。除开藻井上最大之坛城图案，几乎全为汉族风格，明显看出是重修后的续作。

第二类以大宝积宫、大定阁为代表。它们有

着明显的杂糅现象。题材上密宗、显宗、道教三者并存，作风上也糅合着汉（白）、藏两族绘画技法的特征而又使之统一起来。（图 192）

第三类以皈依堂、大觉宫为代表。它们的特点是绝少受藏族绘画的影响，大觉宫十八罗汉的画法用笔活泼有致。（图 193）皈依堂的夹叶树等山水衬景也为他处所无，特别的地方还在于皈依堂的壁画不用金，只用银，画面也无藏文标记（只有柱子上于红漆底层书写了朱砂藏经）。

从时间顺序来看，丽江壁画的题材内容和艺术风格的前后差别和木氏土司的历史变迁相一致。

前期的佛寺道观所画的内容，纯粹根据佛教（显宗）和道教的经典，艺术手法也谨守宋元以来内地宗教绘画的传统。例如，琉璃殿原有壁画十二铺，据说是根据药师经上的情节而画成，今已不存。从省博物馆由丽江抢救回来的三铺看来，画风古拙朴实，无甜俗柔媚的毛病，也未见密宗的影响。皈依堂壁画，是丽江中技巧最佳者，但



192 大宝积宫观音普门品故事壁画“临刑解脱”(局部)

损坏特甚，好些被拆除而平置于地面，因受潮而变黑。残存的九铺，可以辨认的也不太多，绘有释迦佛、观音、文殊、普贤、势至，还有罗汉、护法、供养天女以及道教神祇、僧俗人等。在技法上，线条工细，作风严谨，造型准确，设色稳重，且有两个特点：1. 神、佛肤色全部用银色，而与他处使用泥金者不同。2. 有山石林泉作为背景，其夹叶树用笔颇具功力，为他寺所罕见。它和琉璃殿的共同点是：都有汉文题版或赞语，未发现密宗题材，也没有藏族绘画的痕迹，和内地元明以后的佛寺绘画一样，糅合了不少道教的因素。

后期的壁画和前期的主要不同，表现在藏族绘画的影响逐渐加强，出现了密宗的作品，并且纳西东巴绘画风格也时有表露，这些使丽江壁画在题材和风格上变得更加丰富多彩。比较起来，在后期的七八座庙宇中，只有大觉宫壁画保持了淳朴的汉族传统。原有壁画九铺，至1957年尚剩六铺，分绘于东两两壁上。两面正中大幅均为佛会图。东面一幅，共绘三十四像，佛祖坐于莲



193 皈依堂壁画
罗汉线描图

花座上，绕以圆光，上有宝盖璎珞。赴会的诸天帝释、菩萨、天神……分列于左右，各排为上中下三行，在“赴会”的统一主题下，采取对称的向心构图，人物排列井然有序，又以不同的神格、表情、动作的变化，造成“多样统一”的效果。这种章法，是因袭中原“帝释梵天图”的传统习惯，用笔飘逸，线条流利，与皈依堂的工细娟秀作风有别，但朴实凝练之感略近于琉璃殿。故疑此画早于万历年间，即制作于改祠真武之前。（图194）

大宝积宫壁画，直到20世纪五六十年代，还保护得相当完整，共存大小十一铺，其中显宗内容为主的有三大幅，分别描绘孔雀明王法会、观音普门品故事、如来说法等。属密宗题材的，共七幅（其一已损坏），画有大黑天神、大宝法王、黄财神、绿度母、降魔祖师、金刚、亥母、百工之神等。以道教为主的只有两幅，画的是三官（天、地、水）、文昌、真武、四天君、风雨雷电四神和其他神将。每像之下，多数写有藏文名号。佛道杂糅是元明以后内地佛画的常见现象，而糅合密宗因素，则是丽江地区的特殊情况。如佛龛背面一幅，除坐佛之外，还有帝释、天女、十八尊者、四大天王、道教神将，同时又画了密宗的三大护法。又如北壁大画，主像座下书有藏文，意为“远古时期为伟大的释迦佛而建造的清净无垢的大佛

寺”，故有人说此像是无垢净光佛。但其上端画有八个“观音”，坐于圆光之中，佛之周围分别画有临刑解脱、山中遇虎、旅途遭劫、火中金莲、五道轮回等故事，其情节完全和《妙法莲华经·观音普门品》第二十五所述相同。再如南壁靠东一幅，其上虽有三清、四神天君以及其他道教神像，但主像却是“南无五色毫光圣母”。可见杂糅现象不仅在一庙之内，而且存在同一画面上。

和内容的杂糅现象相适应，大宝积宫的表现手法也与前期壁画有所不同，即融合汉藏两族的绘画技法于一炉，在壁画的组合上互相照应，注意全局的统一，在构图上力求于庄严、肃穆中体现丰富的变化，很得内地佛寺艺术的法度。点染皴擦的笔墨变化，略存宋元绘画韵味。衣褶飘带的处理也略显曹、吴的遗风，沥粉贴金等也与汉族画工的方法无异，不过笔法精细，以铁线描为主。强调色彩的装饰效果，则明显受到藏族绘画的影响，特别是在主像之须弥座下，绘有“坛城图案”，为显宗佛画所罕见，至于西壁那些则作风谨严，色彩诡秘，构图保留着藏族绘画传统的作品，则纯粹是属于密宗艺术。

大定阁虽然是清代重修的，但也保持着这种杂糅现象。20世纪50年代尚存的壁画，多数是密宗题材的，作风粗犷，水平不高，可能是后期的作品，出自“东巴”之手。不过其中也有汉族



194 大宝积宫壁画《孔雀明王法会图》

绘画作风的,如观音、文殊、普贤、势至及两个飞天,虽然带有清代柔弱的画风,但仍不失为秀丽动人的作品。

纯为藏族风格的壁画,原有三处。万德宫、护法堂已不存。福国寺重修后也再无壁画,只有其南北两护法堂,尚残存一些护法神、欢喜佛之类作品,其中护法堂的“大黑天神”一画最为动人,虽然纯为藏族风格,但与常见的“曼陀罗”画的精细纤秀迥然不同,用笔粗壮,线条流畅,色彩和造型都具有有一种神秘的威慑力量。(图 195)

结语

丽江壁画是木氏土府所经营的,因此在题材内容上不可能不反映出封建领主麻醉人民、宣扬宿命的要求。但是,直接参与制作工作的却是劳动人民和与劳动人民有着密切联系的民间画家,所以它又能通过宗教题材的折光,在一定程度上反映出人民群众的愿望和审美要求。如果我们剥开了宗教题材的外壳,便不难从丽江壁画的艺术成就上看到古代匠师们的现实主义创作方法。大宝积宫佛传画中的织布、捕鱼、砍柴、舞蹈场面,都是几百年前边疆人民生活的反映,观音普门品图中的官吏、差役、刽子手、罪犯等更是直接揭示了明代的社会生活。大定阁四幅观音、文殊、普贤、势至均作女身,那种含情脉脉的情态,与其说她是“神”,不如说是人间的少妇。大觉宫的十八罗汉无论在人物的生理特征和心理状态的刻画上,都非常准确,其他如花卉、鸟兽(特别是骏马),都描写得十分生动。所有这一切,正说明画家们有着敏锐的观察能力和高超的描画技巧,而更重要的是他们忠于生活的创作态度。

在边疆各民族的历史关系中存在着两个方面:一是统治者为了他们的阶级利益而产生的矛盾和纷争;一是各族人民由于接壤而居(有的地方则是杂居),长期互相帮助而凝成了深厚的民族情谊。前者是短暂的逆流,后者才是长久的历史主流。这种民族间的友好往来,促进了经济上



195 福国寺藏族风格壁画(局部)

的互通有无、文化上的交流,从而丰富了各民族的文化。丽江壁画的重大历史意义,正在于它是滇西北各族人民所共同创造的,它是作为丽江地区各族人民的传统情谊的结晶而存在。丽江壁画没有作者的署名,志书上也没有关于壁画作者的记载。但是根据万德宫石碑、木氏勋祠记以及其他民间传说等材料综合推断,这一绵延二百余年的创作工作,有汉、藏、白、纳西等族的画家参加。因此,丽江壁画不只是以它艺术上的特殊风格引起人们的重视,而且以它象征着民族传统友谊的历史意义而受到珍重。

参考文献

- ①《丽江府志稿》,丽江市文化馆藏。
- ②《木氏宦谱》(石印本),丽江市文化馆印。
- ③《丽江壁画临摹工作总结》(油印本)。
- ④《关于丽江壁画的几个问题》,载《美术研究》1959年第3期。
- ⑤《木氏土司与丽江壁画》,载《民族文化》1982年第1期。
- ⑥《丽江木氏土府庙宇壁画初探》,载《文物》1960年第6期。

第十四章 姹紫嫣红的民族民间美术

Chapter Fourteen The Colorful Folk and Ethnic Groups' Fine Arts

“民间美术”这一词汇是相对官方的美术而言。云南地处边陲，各民族社会发展不平衡，所以，还有特殊的“少数民族美术”。此两者跟生活习俗、节庆等紧密相关，故可合称为“民俗艺术”。它们的实用目的远在观赏功能之上，和人们生活理想、审美倾向紧密结合，但传统美术史多将之排除在外，而忘记它们可以补充史前遗存的不足，这不能不说是一件憾事。

云南民族民间美术的类别

云南民族民间美术历史悠久、种类繁多，所以首先应进行纵向的历史考察与横向的分类比较。分述于下：

一、“宗教”绘画

民间绘画基本特点是自由。它不以摹写客体，即再现画家视网膜上的瞬间印象为目的，而是以儿童的天真去表现人们记忆中浸渍着主体色彩的表象。表象虽有疏离客体，而趋于抽象化的倾向，但经过细节筛选后，留下来的却是本真的形象。原始人、儿童、民间艺人（或巫师），他们采用类似的作画方法都为了有效地保持视觉的恒常性。换言之，他们要排斥固定视点，避免透视变形破坏了他们的“求全心理”。去掉焦点透视，民间艺人便可能自由表现，甚至超越了时空界限，“神驰千里之外”。用这种方法去表现宗教题材，其优越性不言而喻。

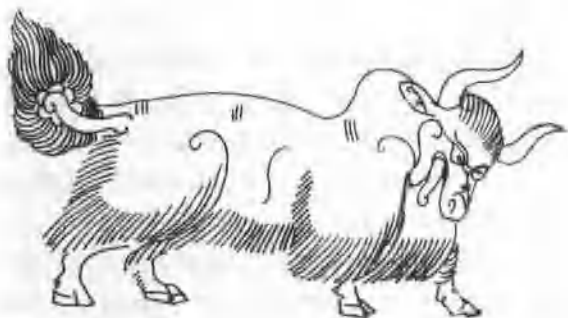
一切宗教都不过是支配着人们日常生活的外部力量在人脑中的反映，在这种反映中，人间力量采取了超人间的形式。这里包括两层意思：首先，所有宗教信仰都是以世间存在超自然力量为前提；其次，从逻辑思维自发衍生的原始崇拜和“圣人以神道设教”，有严格的区别。这里所指的“宗教”绘画，主要是少数民族的原始信仰、民间巫教以及杂有外来影响而形成的复合“宗教”绘画。大体包括：反映原始信仰的“现代原始绘画”；受到苯教、密宗影响的东巴绘画；在道教的浸渍下产生的瑶族宗教绘画；民俗化了的傣族

小乘佛教绘画；多神崇拜的云南“纸马”；其他复合观象的宗教绘画。

——原始宗教绘画，最早的是新石器时代的岩画。它既是巫师和巫术的产物，同时又被当作崇拜的对象。有趣的是岩画的功能和画法，仍见于现代沧源县民良寨和澜沧县文东传世的“布画”，不仅画法与岩画相似，而且也被当作崇拜对象。西盟县窝弩寨、大马散寨的“大房子”壁画，与之相似。佤族的“现代原始绘画”与其说是古代岩画的延伸，不如视为心理发育阶段的相近。这种绘画的审美功能，往往隐没于巫术观念中。

——丽江除开木氏土府的寺观壁画，民间纳西族农民，特别是边远地区的农民，则仍信仰本民族巫教。其巫师纳西语称“东巴”，其绘画称为“东巴画”。东巴教教主丁巴什罗，曾去西藏学法。东巴画中虽有些苯教的影响，但仍保留着纳西族的传统文化色彩：动物的形象处理得很有装饰趣味（如牦牛），（图 196）设色也很注意对比效果。更为重要的是在情节的选择上，能充分发挥想象力。东巴画的文化内涵和艺术特色，尚待作更深入的开发。

——瑶族的“道教”绘画。严格地说，应该是受到道教影响的瑶族绘画，这种影响首先表现在宗教文化上。瑶族原来的信仰是具有图腾色彩的槃瓠崇拜，后来由于道教的渗透，才把传统的“跳盘王”变成类似打醮的形式，即所谓“还盘王愿”。宗教文化的蜕变，使瑶族信仰中增添了许多“天尊”、“元帅”，而且表现于绘画中。不



196 东巴画中的牦牛

过内地道教的“水陆画”，规模宏大，画法工整。瑶族的“道教”绘画与之相比，不仅规模小，画法也带有农民的拙味。

——傣族小乘佛教的佛寺绘画。(图 197) 傣族信仰小乘佛教。小乘佛教是从境外传入的，但



197 傣族民间风格的壁画“少数民族人像”

它在傣族地区传播过程中，受到傣族传统文化的浸渍而民俗化。西双版纳和德宏的佛寺绘画内容，除贝叶经的故事和天堂地狱的轮回图之外，还常有民间传说或民族史诗。相对而言，南诏、大理国的佛教美术，往往将统治者神化，西双版纳的佛寺绘画则较为世俗化，常用人间的生活去诠释

佛经，画面上甚至出现电灯、楼房、持“明火枪”的傣尼人（部分哈尼族人的自称）和印度僧兵，给人以亲切的感觉。

——甲马也称纸马，是流行于广大城乡居民点的迷信用品，它可能源于灶神崇拜。但云南现存甲马内容之庞杂，可说是集民间神系之大成。从民俗角度审视，甲马是人神沟通的媒介；就艺术观点而言，则是普及程度最高的水印木刻。(图 198) 它是明代随同“军户”从内地传



198 甲马雕板

入的，但生根之后，内容、形式都逐渐本土化。在大理地区，常将汉族的神系和白族的神系纳入同一编制，甚至将建筑业的祖师鲁班，变成“张鲁二班先师”。由于农村副业分工不细，画、刻、印三道工序集于一人，故常有运刀痛快，黑白处理甚佳的作品，更有画法稚拙不失天真者，堪与原始绘画相媲美。(图 199)



199 腾冲甲马

——此外，宁蒗县永宁的纳西族，虽受藏族影响信仰密宗，但喇嘛寺中的壁画有杂糅现象：“金刚”的袍服甲冑与内地画样相近，而“思维像”的画法又略具东巴画的粗犷作风。又，永宁普米族家中神坛下所画的“禄马”，其形象与丽江大宝积宫壁画、东巴画上的马雷同。多民族文化的相互渗透，造成绘画风格的杂糅，例子颇多，如维西的喇嘛寺，澜沧县的小乘佛寺，其壁画均带有清末汉画的作风（作者可能是白族）。这使云南民间宗教绘画更加丰富多彩。

二、“宗教”雕塑

这里所谓“雕塑”，是泛指祭赛神佛、祈祥求福、逐疫驱鬼中使用的，具有三维的美术品。包括塑像、寨桩、面具、坟头标志等。制作工艺则有泥塑、烧陶、铸铜、石刻、木雕、纸扎，以及使用综合媒介等。这类作品通常表现狰狞、恐怖、神秘的阳刚之美。按其不同功能，分述于下：

——偶像。用作崇拜的对象。原始人对生死梦境等现象无法正确认识，就虚构了独立于肉体之外的灵魂，并衍生出万物有灵的观念。精灵能祸福于人，祭祀它便能得佑免灾。神山、龙潭、巨石、大树……可以直接崇拜，而祖灵只能崇拜其替身。汉代滇王祭祖，以“尸”做替身，偶像的崇拜是唐以后才有的。

——沧源佤族的木雕祖灵，虽以巨木为原料，但用黑白两色画出五官，再粘上棕丝为毛发，很突出两性的生理特征，仿佛立体的“儿童画”。（图 200）它具有祖宗崇拜、生殖崇拜的双层意义。

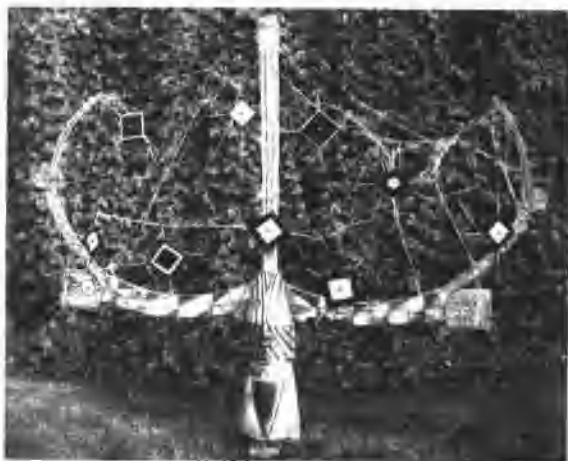


200 佤族祭祀的木雕人像

作为佤族守护神的寨桩，置于寨门之外，形式相当抽象化，遍体饰几何花纹，只有同心圆纹、月牙形纹，可视为眼睛、嘴巴的代号。祖灵偶像的具体和寨桩的抽象，可能是基于血缘关系的亲疏。

——景颇族的地鬼木桩，也分两性，但不强调生理特征，只用墨线画上男女所用不同的生产工具，表示原始的社会分工，颇有人间生活气息。另有一种置于坟头的“坟头标志”，起镇墓作用（图 201），其工艺比较复杂，有抽象、具象两种作风。属于抽象者，使用多种物质手段，颇具综合媒介的装饰效果。

——彝族支系多而发展很不平衡。反映在偶



201 景颇族的祭魂桩

像崇拜和制作上，就存在文化性质的差异。其中比较特殊的是祖灵崇拜。彝族认为人死后肉体火化了，灵魂就无所依附，故应为其制作招魂的偶像。这种偶像的最初形式十分简单，取长约五寸的竹木根料，利用其天然形态稍加修削，使之接近人形。有的则将短木棍雕成人形，强调其性别特征。更有的把一对棍子表示祖灵，用丝线捆成面对面状。这两者似乎与生殖崇拜或巫术有关，令人想起原始社会的“陶祖”。随着审美要求的强化，在比较先进的支系中，还从农民中分化出以制作祖灵偶像为副业的艺人，其工艺水平也因而有所提高。另外，在建有土祖庙的地方（如巍山）则有偶像雕塑。供奉的既有南诏王，也有大黑天神等，其艺术风格略近白族本主。

——白族的多种信仰并没有因佛教的影响

而减弱。在农村中，“本主”是最高的崇拜对象。每个村子都盖本主庙，其中有的神像是用香木雕成。这就要求有专业的工匠，其技艺高超且规范化。本主的“队伍”中，虽杂有佛道的成分，但主要是自然神祇和南诏、大理国的帝王将相，甚至包括李宓这样的败军之将。本主像中颇有一些堪称艺术品的佳作。

——傣族佛寺中，除开佛龛中供奉的大佛像，供案上还有信徒赎佛时所献的木雕、石刻、铜铸的小佛像。现存最早的傣族佛像，年代可以上溯到明代中期，一般多系近代之作。（图 202）主要有两种形式：造型秀美、耳饰繁缛的“雕花菩萨”，多为铜铸；神态怡然，以朴素单纯见长的坐佛，则系木雕。供案上的其他木雕，如体态



202 傣族佛寺中两种形式的小佛像

修长的供养人烛台、兽形的布幡插座等，都是实用、审美结合极佳的木雕作品。从总体上看，傣族小乘佛教的雕塑审美价值较高，具有浓郁的民族色彩。

——面具和吞口。用于巫术活动和驱疫仪式。祈祥求福和辟邪祛灾，是人们谋求心理平衡的两种手段。两者互相补充、交替使用。如果说歌舞娱祭愉悦神佛是“胡萝卜”，那么傩礼和巫术的威慑则是“大棒”，是对神的“两手”。精灵鬼怪是狰狞恐怖的，对付它们就得化装使“鬼都害怕”。

于是便有了面具和吞口。（图 203）

面具俗称鬼脸壳。古代称为“魍头”。戴着面具驱鬼的仪式，叫做傩礼。傩礼中，既有戴面具的方相，还有衣毛角的十二兽。这种风俗至今残存于彝族民间。因此，他们面具种类最多，



203 不同形状的面具和吞口

就其文化性质而言，可分为：属于图腾制残余的“虎节”面具；属于火把节驱鬼逐疫的巨型面具；还有出殡时充当“开路神”的狮虎面具；巫师跳傩舞用的人形虎牙面具，以及庙会傩戏的“武坛面具”，等等。它是汉族文化和彝族文化的结合物。至于其他使用面具的民族，也各有其文化内涵：迪庆藏族的面具是喇嘛跳神时用的；德宏傣族的面具是节庆时跳孔雀舞用的；澄江的面具是唱“关索戏”时用的……不同的文化内涵决定了它有不同的艺术形式。总的来看，云南民间面具是与社会发展同步，逐渐从神坛走向人间，娱乐性质逐渐加强。

吞口也称天口，未知是否与“箕为天口”有关。富源县水族说：“吞口”本是玉皇大帝的儿子，

因面貌丑陋才被贬下凡。这虽不可信。从《后汉书·礼仪志》“百官官府各以木面兽……”的文字来看,吞口的历史还是很久远的。与面具比较,其形式虽很相近,但用途却不尽相同。它一年四季都固定在门头上,故其功能与神荼郁垒相近:镇宅御凶。云南吞口,一般都作血盆大口、虎牙暴露状,但有较多的地区差别:有利用葫芦瓢底色而勾勒淡彩者;有素地木雕作虎头衔剑者;有雕成人脸再涂以鲜明色彩者;有用木瓢绘出非兽非人者……吞口的工艺多样,但都重视形式规律,强调色彩效果。

三、民族服饰

服饰的功能随着社会而进步,由遮羞、保温发展到合体、美观。从出土文物看,滇池地区古代居民的服装已经很规范化:部落之间,男女之间,贵贱之间明显有别。君长、巫师的服装已有纹缕,很华丽。可是在高山深箐中的拉祜族,直到1950年有的还只能以芭蕉叶遮羞,用火御寒。横断山脉河谷的独龙族,仍处于由遮羞到保暖的过渡阶段。虽然雍正《云南通志》说他们“以树叶为衣”。其实独龙族的妇女能以腰机织成结实、美观的条纹麻布,只是终年不过丈余,要披上一块麻布实非易事。尽管如此,也没有泯灭少数民族的爱美心理,他们力图在服装上增添审美因素——如衣襟镶条红边,肩上挎个绣花包,腰间饰以彩色的藤圈。在民族服饰的研究中,除重视心理素质和生活环境不同所造成的民族差异之外,不应忘记其他的文化因素,如图腾观念、礼俗意义、氏族徽记、祈祥心理等等。这是一个涉及到多学科(民族史、民俗学、心理学、美学等)的边缘课题,是一片尚待开发的沃土。

——服装款式。实际情况表明,云南26个民族服装款式,在横向的共时性中,也包含着历时性关系。如果注意到其中的某些“化石”,就不难看到浓缩的服装发展史:从兽皮树叶遮羞跨出第一步,经过斜披麻布于肩盖住上半身,再到以幅布作“贯头衣”的服装雏形。(图204)之后,又经历了民族间多向的信息交流,才完成了服装发展的全过程。据《云南志》有关记载,云南各民族的服装款式,在唐代就相对稳定下来,中间

经过元明两朝的移民运动、清代的“改土归流”,才逐渐形成近代各族服装款式既互相区别又互相联系的多样化局面。要概括出云南民族服装的特点是困难的,也许是:操藏缅语诸族的服装宽博厚实,落落大方;操壮傣语诸族的服装窄小贴身,具有灵秀之美;操苗瑶语诸族的服装轻巧敏捷;属南亚语诸族的服装简单朴素……不过大分散、小聚居的民族分布,使情况更加复杂,其中支系繁多的彝族服装款式变化尤多。

——纺织印染。云南很久以前就种植苧麻,利用木棉,凭借简单的纺轮和腰机纺纱织布,解决衣服的面料问题。《华阳国志·南中志》说,永昌郡(今保山、德宏一带)“织布文如绫锦”。可见已经使用纺车和提花木机。《新唐书·南蛮传》:南诏“锦文密致有奇采”。说明当时大理地区养蚕、缫丝、织锦技艺达到了很高的水平。所以现代的傣族、侗族、瑶族以及景颇族、独龙族的织物,都在不同程度上发挥经纬规律的作用,使衣服面料更加美观。蜡染、扎染也是很重要的装饰手段,其中以白族、瑶族、苗族的水平较高。



204 独龙族的服饰

白族的扎染纹样变化多，光彩耀目的色彩和巧夺天工的肌理感觉，让人叹为观止；瑶族以小竹签点蜡，利用大小不一的圆点，组合成似真似幻，光怪陆离的花纹，效果极佳；苗族用蜡刀在裙子上画出密集的图案，比较抽象，其中还隐含着一些民族历史传说。

——做花工艺。挑花、刺绣、穿花、锁花、牵滚、贴布等等，民间称为“做花”。由于民族性格不同，选材、工艺也不一致：瑶族的穿花、挑花结构严密，色彩单纯，以青灰主调去烘托鲜明的橘红；白族刺绣色彩富丽，通过具象纹样去表现开朗的性格；纳西族用十分细致的“结子”绣，做成美丽的“巴妙”，缀在羊皮背背上端，象征“蛙图腾”的双眼。彝族支系多，情况复杂，工艺上虽有偏爱，但大都重视吉祥意义的母题。要特别强调：做花决不是冷漠的手艺，其中往往浸透着少女对恋人的柔情，慈母对儿女的爱心。只有注意到这一点，

才可领会“蝶恋花”的绣枕、虎形童帽的母题含义。

四、剪纸艺术

按功能目的，云南的民族剪纸大体可以分为三类。

1. 装饰剪纸。纳西族的“剪寿字”母题单一，结构变化不大。多数由芯花与角花、边框组合而成。芯花常为寿字的各种变形，其外围绕以蝙蝠，如“五蝠朝寿”之类。有灯花、窗花、顶棚等，而木灯、窗框、顶棚均呈方形，花样多作圆或椭圆形。与装饰面形成强烈对比，效果甚佳。多系对剪、叠剪，用红纸。从文化内涵来看，纳西族的剪寿字与江南的喜花最相近，它可能于明代从内地传来。

2. 佛教剪纸。主要是德宏傣族佛寺的供品，有“佛伞”，彩灯、大幡、小幡、佛龛饰物，以及“走马灯”式的连环画。（图 205）佛伞因有实用功能，故用布料，余者皆用彩纸，色彩丰富。



205 傣族剪纸

虽有对剪、多层叠剪的二维连续，但一般手法比较自由，具象纹样与抽象纹样并重；尺寸较大，常企图超越剪纸的二维限制，构筑三维效果。母题当然多与佛经有关，如佛塔、供养人、大象、孔雀、金牛、荷花、净水瓶等，连环画则选用佛经或民间故事为题材。西双版纳还有一种阴刻的漏印花版，用以涂饰寺墙的“金水”。常是写实的绘风图案。其



206 大理的房屋彩画

内容比较丰富，技术水平较高。傣族的剪纸民族特色十分突出，风格空灵秀美，与我国西北的窗花迥异。但细审之，它也不是“孤立绝缘”，瑞丽和芒市的“福寿花”略似纳西族的剪寿字，《荷瓶有鱼》分明有汉族的文化影响……还有傣族称作“赶冬”的小纸幡，使人想到古人立春剪春幡的风俗。

3. 刺绣花样。多见于汉族、彝族、白族、苗族，用于“贴布”的“块面”，稍多且线条粗壮。用于刺绣的近似剪影而辅以“暗刀”，地区、民族之间虽有差别，但仍存在“你中有我，我中有你”的情况。相对而言，白族、纳西族、彝族的剪纸，是在汉族的基础上形成自己的民族风格，而苗族和傣族等则是从民族风格出发，汲取了汉族文化的营养。

五、建筑艺术

云南新石器时代主要是“巢居”和半穴居，到了青铜时代，干栏式、井干式的木结构建筑渐居主要地位。从出土文物来看，不仅施工技术达到了一定的水平，而且楼梯、栏板等处已经有了刻花，屋角还有“垂鱼”。现代少数民族的民居是根据住地的不同情况选择其建筑形式的：滇南的河谷地带，以竹木结构的干栏式去适应高温潮湿的环境；滇西北的高寒山区，多用能抗风耐雪的井干式木屋（香格里拉则将干栏式和井干式结

合在一起）；半山区的“土掌房”，平坦的屋顶可以作为“晒谷场”，很适应山地农户的需要。三种形式都重实用，但都没有忘记可能条件下的装饰因素，如佤族大房子屋顶的木鸟、傣族竹楼的窗饰（佛寺的装饰就复杂得多）。

土木或砖木结构的“四合院”，是从内地传入的，其年代可能始于东汉，大盛于宋元，特别是明清。四合院的封闭格局，适合小农安全的心理要求，所以广泛流行于坝区。四合院昆明称为“一颗印”，大理、丽江等则有“三坊一照壁”、“四合五天井”之分。其装饰因素就更复杂，包括木雕、石刻、灰塑、彩画等手段。（图 206）其中颇具特色的如垂鱼、山墙角花、格子门、瓦当、瓦猫等。

六、民间工艺

原始时代的石斧很简单，其实用性在于刃部的锋利。但无论梯形石斧或有肩石斧都有着对称的外形，加上通体磨光，其实用中体现了一种形式美。工艺美术的基本原则经济、实用和美观，是人类长期实践的经验概括。古代由于贵族的夸富心理作祟，才诱导出工艺美术的浮夸作风，发展到清代走向极端：喧宾夺主的繁琐装饰，令人发腻。民间工艺的可贵品质在于继承了朴素无华的传统，如：傣族的慢轮制陶，虽然工艺原始但造型典雅；独龙族精美的竹编工艺和傈僳族巧妙利用竹节制成的酒壶，寓审美于实用中；白族的

云南民族民间美术的特点

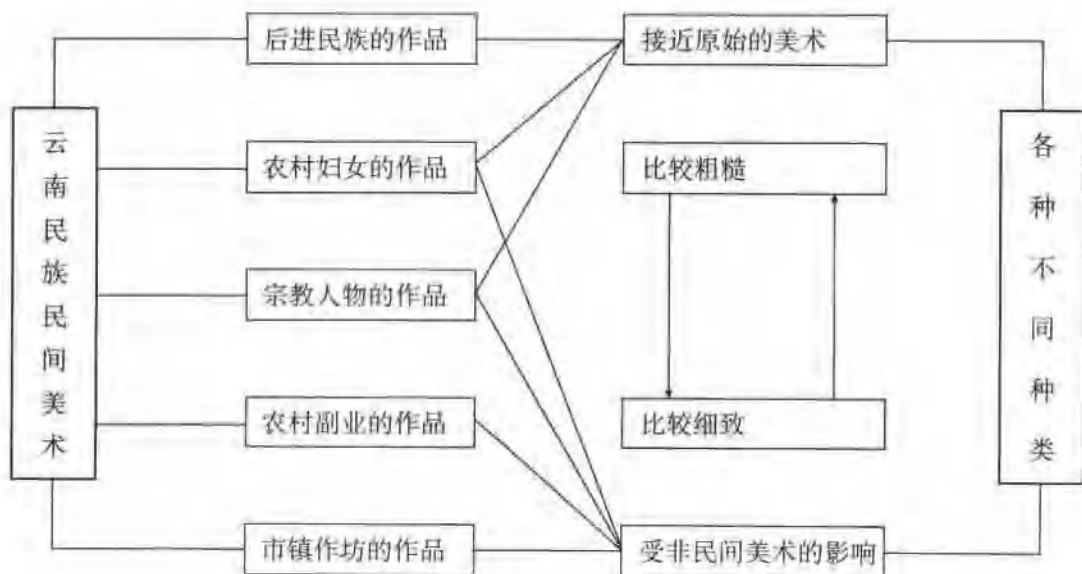
对云南民族民间美术进行了讨论之后，还应该作出概括的整体认识，从而明确其具体的各个特征。分述于下：

一、云南民族民间美术的多样性

物质载体的多样性、艺术风格的多样性、审美理想的多样性，这些特征在一般的民间美术中普遍存在，但文化内涵、民族心态、地方色彩的多样性等，则可能是云南民族民间美术的特殊表现。形成特殊多样性的原因颇多，除开民族关系复杂、文化渊源各异、社会发展不平衡、生态条件差别大……还由于云南民族民间美术的形成过程存在诸种纵横交错、互相制约的条件。

作为一种社会文化现象，云南民族民间美术是由多种不同的成分组合而成：（一）后进民族的“现代原始美术”；（二）农村妇女自制的实用美术；（三）迷信职业者的“宗教”美术；（四）季节性业余生产的农民美术；（五）市镇作坊生产的手工艺品。

此五者的文化性质并不相同。以（一）为主兼及（二）、（三）、（四）诸项，比较粗糙，接近于原始的“全民美术”；以（五）为主兼及（二）、（三）、（四）诸项，一般比较细致，受到非民间美术的影响。如表所示：



207 傈僳族的竹节酒壶

大理石工艺品，妙趣天成；其他还有苗族的银器、阿昌族的刀、纳西族的铜器、彝族的漆器等等，均各具特色。（图 207）

按物质载体的分类，看到云南民族民间美术可谓千姿百态。如再按地区或民族分类，将看到发展的不平衡：居住在云南腹地、坝区、交通线上的民族和边远山区穷乡僻壤的民族间，存在重大差距，这种距离不仅是空间的、共时性的，更是时间的、历时性的，在社会文化性质上存在明显的时差。

这就是说,作为一种社会文化现象,云南民族民间美术不是孤立的。尽管云南民族民间美术和原始美术、青铜艺术、佛教美术、文人书画截然不同,但除阶级分化尚不明显的后进民族,其全民性美术与原始美术相近之外,已进入阶级社会的民族,其民间美术受到内外各种文化因素的影响,例如:彝族面具的历史,可以追溯到古代的傩礼;白族的建筑彩画,融入明清文人画的成分;纳西族的东巴画,受到藏传佛教和丽江壁画的影响……云南民族民间美术是在长期的分化与融合中形成民族心理、文化形态、艺术风格、审美趣味的多样性。这一基本特点使它有别于其他地区的民间美术,并制约着它的其他特点。

二、云南民族民间美术的稚拙性

美术作品有文与野、巧与拙、雅与俗之分。以现代的民间美术作品和古代的铜铸艺术相比,其选材用料、加工程度、艺术水平的差别很明显。但傣族水罐造型典雅,并没有因其慢轮成形、露天烧制等简陋条件而减少魅力。民间美术被誉为未经雕琢,或赞为朴素无华,都说明它质胜于文。佤族饰于屋脊的木鸟、大房子的木板壁画、祭祀的祖灵偶像等,其简陋粗糙与原始美术几无差别,景颇族长寿老人死后,民间跳“金再再”舞时,

舞者全身画满白色的条纹,是历史的返祖现象;彝族支系的阿车人过虎节时,裸体化装跳舞,简直就是图腾祭典的复活。这些现象是由于社会历史发展迟缓,原始社会的文化残余,或因支系众多而发展不均,仍保持着图腾制的某些习俗。

但奇怪的是,已经步入领主经济或地主经济的地区,有两种文化对立的民族,何以他们的民间美术仍有浓厚的原始性、稚拙味呢?也许可以用意识落后于存在来解释。但主要的是:汉族的瓦猫和吞口,纳西族的东巴美术及白族的甲马是宗教文化和民俗文化的历史积淀。(图 208、图 209)这种历史文化的积淀和农民的心理机制结合,开启了通往原始美术的门户。这既有人文习俗的因素,同时也受制于人类的心理本原。亘古以来,人对于自己生命及其赖以生存的世界,有多少疑惑不安激荡着心灵。在落后的生产条件下,既没有解惑去疑的物质基础,也缺少科学的认识,前逻辑思维只能把想象力、创造力引向原始信仰和原始艺术。民间美术的创作动机、母题选择,都是心灵的活动,很难设想对它的研究可以脱离心理学的范畴。从心理机制看,民间美术、原始美术、儿童美术都属于相近的“心理年龄”,它们都以童年的天真,去把心理的躁动融为具有



208 不同形状的瓦猫



209 纳西族祭祀泥偶

秩序感、节律感的视觉形象。有时是抽象的，如景颇族的坟头标志和佤族的寨桩；有时是象征的，如彝族刺绣中的马樱花；有时超越了时空的界限；有时给木石注入了生命……总之，民间美术的表现手法十分自由，既不依靠物质载体的再现能力，也不借助熟练的模拟技术，它在承载物质材料局限性的前提下，随心所欲地表现心潮的激荡。白族瓦匠在制作瓦猫时，并不模拟什么，而是充分发挥泥料可塑性的特点，即使在制成后，似乎还可以看到瓦匠的操作过程。也许“语言”带些拙味，但作者的真诚给予了补偿，仍感人至深。其所以能使观者得鱼忘筌，是因为作者得意忘形。“彩衣娱亲”是做作的假天真。“伪民间美术”缺少的是真诚，而不是稚拙的形式。

三、云南民族民间美术的功利性

所谓功利性，是指云南民族民间美术品中，少有观赏性的纯艺术品。如果不是祈祥求福，祛邪弥灾的迷信物，就是满足衣食住行各种需要的工艺品。这两者的共同点是先有功利目的，然后才有审美功能。原始时期的云南居民，开始制造石斧时，首先想到的是刃口锋利。经过长期实践后，才意识到对称的器形，磨光的器表，能给人美的感受。服装的历史也是如此。从树叶兽皮遮

羞到种麻纺纱织布，解决的是保温问题，后来才逐渐增加款式设计，挑花刺绣等审美因素。

不过，实用功能和审美因素虽有先后，但两者如影随形，不能分开。云南民族民间美术的功利性，是通过适用与美观的统一去达到弥灾纳福、美化生活的目的，并因用途、种类、工艺的差别而采取不同的创作方法。

——吞口、面具、瓦猫、寨桩等是为了辟邪御凶、驱鬼逐疫而设置，故借助于变形夸张的手法、对比强烈的色彩，以阳刚之美去强化正可克邪、人能胜鬼的信心，其创作方法是浪漫的神秘主义。宣扬因果报应、生死轮回的宗教绘画，则受“反映论”的制约，借用现实世界的生动形象去诠释经书的抽象教义，使其具有贴近生活的真实感。这就要求在不同程度上用现实主义的手法，有时甚至是“偷梁换柱”，将“悉多太子回国”画成土司出巡的热闹场面。因为画师没有见过悉多太子，但目睹过土司的仪仗队。艺术不能无中生有。

——陶罐的造型和大小，取决于其用途，但罐身外廓线的变化，双耳与罐身的和谐关系，以及施釉与土坯的对比都可能满足了审美要求。在服饰上情况比较复杂，实用与美观的关系受制于

诸多因素：1. 款式与居住环境的关系。藏族宽博的服装体现他们豪迈的民族性格，也适应高海拔地区的温差变化；傣族紧身的服装，显示滨水居民的秀美，而筒裙犹便于女子下河洗浴。2. 附加工艺的实用性。彝族的挑花、刺绣有“远看颜色近看花”的说法，除美观之外，还有使衣服耐用的功能，故常施于衣领、袖口、裤脚等容易磨损的部位。3. 局部结构的特殊功能。白族的背布，上端多加厚加高，呈弧形，既打破四边直线的单调感，又可以避免婴儿脑袋后仰之弊，充分体现慈母对子女的爱心。又如女鞋后跟的舌形“鞋拔”，其上饰有“适合纹样”，既美观又实用，是劳动人民智慧的结晶。（图210）

——附加于实用品上的装饰。指与实用功能无关的装饰因素。壮族背箩的凹字形木板，刻满细密美观的花纹，从实用目的看，似无必要。但走过广南山路的人，才体会到背着沉重的背箩的辛苦。坐下休息时，雕花木板给人的审美快感，可以解除人们心理的疲劳。基诺族生活于边远山

区，生活条件比较艰苦，青年男子用的口弦和装口弦的竹筒，体积虽小却刻满精美的花纹。花纹无助于吹奏功能，但吹奏口弦是基诺族青年表达情意的交际手段，所以使它美观和向往幸福，是互为表里的。纳西族土木结构的悬山式民居，为了保护暴露在山墙之外的梁头而安装了檐板。在檐板的三角形外还饰以变化多端的垂鱼，纯属美观。但即使是出于功利目的，人们还是“按照美的规律来创造”，使生活更添光彩。

四、云南民族民间美术的综合性

云南民族民间美术的综合性与它去“古”未远有关。它不像宫廷美术和文人美术那样类别分明。云南的原始美术几乎全是实用品，连岩画也是服务于原始的巫术。原因当然是生产力水平低下，能为美术提供的物质条件有限。民间美术本来就是“下里巴人”的，何况云南有的少数民族还处在前阶级社会。故其分类的界限既不清楚，又多使用综合媒介。如佤族的祖灵偶像，虽然以木头为基料，但也用棕皮和其他纤维，以及颜料等。除砍刀之外，还用其他工具，似乎不宜将它和一般的雕塑作品等同。禄丰县彝族的一个支系，火把节的大面具也用综合媒介做成。它绝非供观赏的雕塑，而是集体舞蹈中的道具。严格地说，这类面具只是综合艺术（表演）中的因素，而不是独立的视觉艺术。彝族的面具形式多样，分别用于巫术活动。它们和通常所谓“可视性”的美术作品，存在一定的距离。

这种距离往往还与民族历史传说、宗教礼仪活动有关。元谋县金沙江边居住着傣族的一个支系。他们为了缅怀其首领在迁徙中的悲剧历史，每逢节日便将两条称为“青哥红妹”的木雕彩鱼送入江水中。这两条鱼做得相当肖似，但离开了青哥红妹的传说，离开了送鱼入江的仪式，它的审美意义就可能所剩无几。

更明显的例子是，景颇族跳“金再再”舞时的涂抹身体，虽算人体化装，但并非行为艺术。它只有和音乐、舞蹈以及篝火等结合在一起才是完整的综合艺术。富宁彝族过“跳宫节”时，先举行仪式，再纵情歌舞，铜鼓在整个过程中不是因为炉铸精工而当作独立的审美对象，而只



210 白族鞋样

是整个过程中的一个因素。

并不是任何情况下,美术品的分类界限都很明确。有时甚至连是否属于审美对象的界限都模糊不清。在横断山脉的峡谷中,怒族架设的“竿桥”和“溜索”,并非艺术品。但当你看到人行于竿桥上,或是过溜的壮观场面时,便可能把它当作审美对象——它给你雄伟壮丽的感觉。20世纪50年代,昆明郊区栽秧季节,常见穿大红棉袄者在田间劳作。红色的棉袄和秧田的新绿,对比鲜明,美丽异常。纳西族过春节时,在顶棚、窗纸、灯笼以及箱柜上贴红色的“剪寿字”,使房屋内外弥漫着喜庆的气氛,其审美效果不仅来自剪纸的形式因素。民间美术的审美行为,与观赏一幅绘画作品不同:看画,以画框为界把画和墙面分离开来,使观赏者孤立绝缘地进入限定的境界。而云南民族民间美术品,却通过民俗的“行为艺术”要求,将它置于特定的文化背景、环境因素以及其他有关的诸多因素的联系中去理解它。

五、云南民族民间美术的群体性

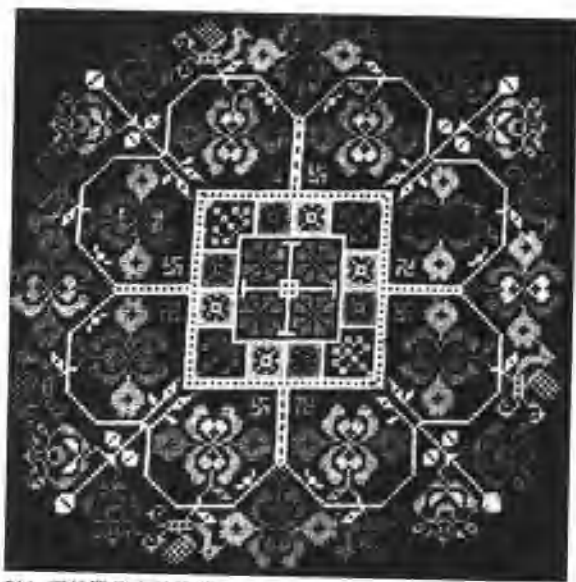
群体性是民间美术的共性。它不像文人书画那样,每件作品都署名。实际上民间美术的每个纹样、形式,并非一人独创,往往是世代相传,是集体智慧的积累。

现今仍在文山彝族中使用的铜鼓,虽然造型纹饰与西盟佤族使用的蛙鼓并不相同,但它们分别在铸造工艺和立体饰物上继承了云南古代铜鼓的传统。如果从铜鼓演变的“全链”看,便可能发现其分环之间的连接关系,看到花纹的古老历史,证明处在尾声阶段的铜鼓,也包含着无数古代匠师的创作经验,因此艺术上才能如此成熟。再如挑花、刺绣工艺,它们常用的几何纹样,有的可以追溯到新石器时代的陶纹。有趣的是石林撒尼人(彝族的一支)的挑花,和四川北部的羌

族很相似。(图211)这也证明了彝族、羌族在很久以前在族源或文化上的密切联系。换言之,撒尼人挑花的纹样、组合及工艺历史悠久,是世代相承的文化遗产。

云南民族民间美术的装饰母题和艺术表现十分稳定。在传播过程中不仅吸收了群体的实践经验,也形成了民族的审美定势。传统的母题虽然可能在含义或形式上产生了某些变化,但贯穿其中的民俗色彩和民族感情则经久不变,表现为群体的审美共识。

从经纬交织、纵横错杂的互相关系中,观察云南民族民间美术的特点,可得出的整体印象是:它与原始美术十分相近。从此出发,可能使我们更易于深入地理解云南民族民间美术丰厚的文化内涵,甚至还可作为释读原始美术的一种补充手段,而不仅仅是形式的美感。



211 石林撒尼人的挑花

结语：云南民族美术的回顾与前瞻

Conclusion: A Review and Future Expectation on Yunnan National Fine Arts

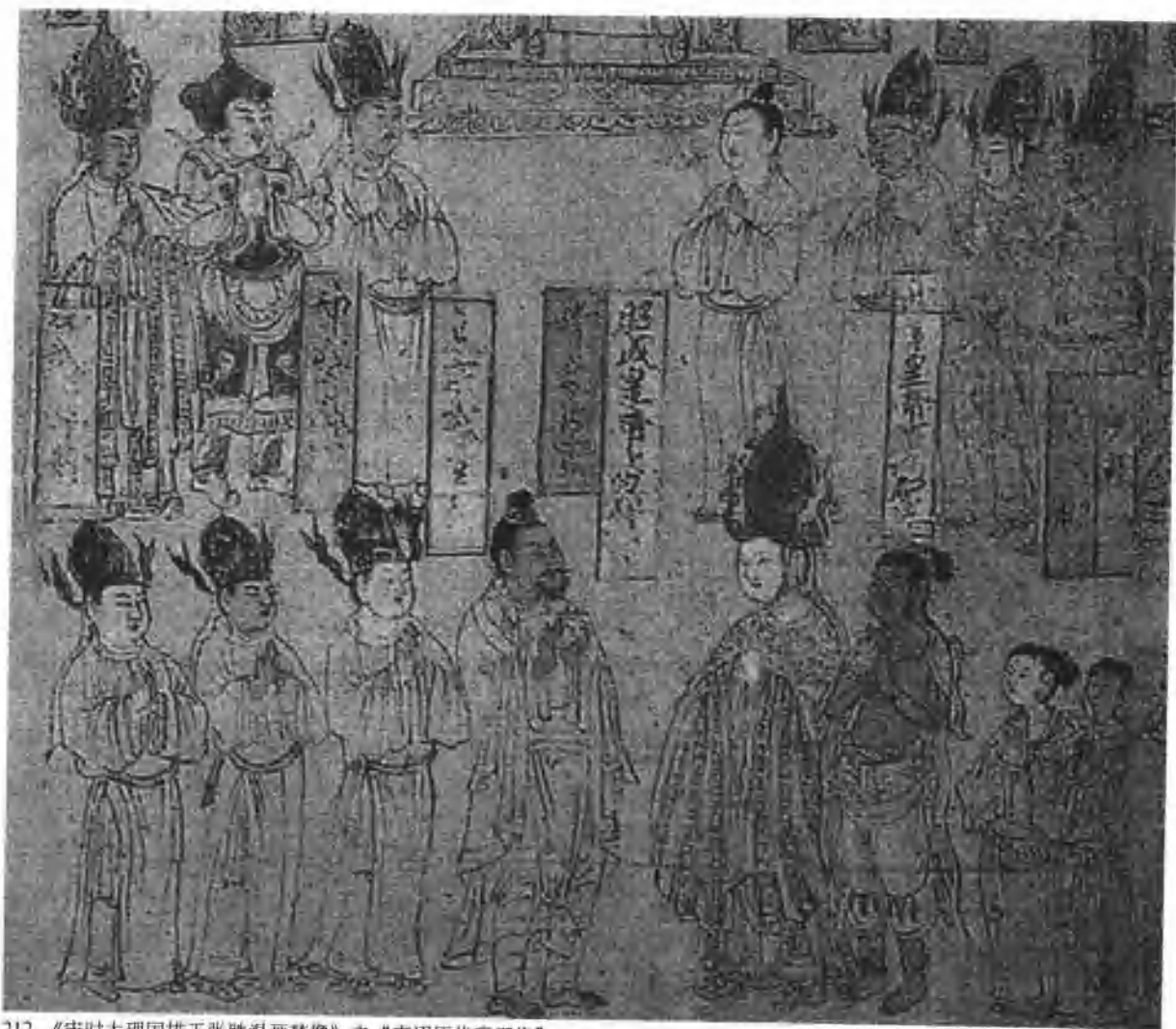
滔滔的历史长河，一浪接一浪不停地奔腾向前。割断历史“从零开始”，只能穿“皇帝的新衣”。对云南民族美术的历史回眸，既有认识价值，也具有积极的实践意义。不过，想将二千多年的云南民族美术，作出简明的概括，确非笔者力所能及，下面提及的问题，是出于向读者求教的热忱。

物质载体与美术门类

将人类的社会发展分为蒙昧、野蛮、文明三个阶段，虽已成思维定势。可是原始人在制造和使用工具的过程中，不仅认识物质的不同性能，而且将自己和客体分离出来，从而开始了主体的意识活动。自此，人类的审美潜求，便随着生产力水平的提高，找到相应的不同载体，并逐步形成工艺、建筑、绘画、雕塑等艺术门类。如果没有史前时期“野蛮人”对木、石、泥料不同性能的认识，如果没有陶轮成型、高温烧成、角骨磨制、花纹刻画、编织技术以及天真的岩画作风……铜铸艺术的辉煌成就便无从产生。“蒙昧”其实是走向文明的起跑点，历史的链条是从首环之后，才一环扣着一环发展下去。伴随铁器和牛耕而来的，是墓室壁画、卷轴绘画、书法碑刻、画像砖和摇钱树，等等。铜铸艺术虽然失去昔日的光辉，但其工艺技术却存在于朱提堂狼洗中。铜鼓更以其顽强的生命力，流传得久远，只是羽冠持斧的“甲士”，衍生出“羽冠变鸟纹”，再讹变成武士骑兽纹，以及多种变体的旂旗纹和符篆纹。所以，纳西族悬山式屋顶檐板上的“垂鱼”可以视为建筑史的“化石”，因为它的祖型，早就见于“滇国”的人物屋宇模型中。总而言之，美术的物质载体和各个门类，尽管处于流变不常的发展过程中，但它不会“忘本”，传统始终以时隐时显、或顺或逆的方式，保持着似断而续的线性联系。

表现手法和造型技术

任何载体本身都是冷冰冰的“物”，只有经过艺术家的创造性劳动，才可能对它注入“生命”。这个过程既要手巧，还要心灵。手巧指处理工具材料的熟练技术；心灵是敏锐的形象思维能力。手巧和心灵的有机结合，就可能“生产”震撼人心的艺术作品。被克罗齐称为“物理事实”的具体操作，正是艺术家主体性表现的“话语”能力。因为形象思索最终要通过形象刻画、空间关系、情节处理等才能具体化。但这些表现手段，与各个门类的物理性能和工艺技术，是紧相联系的。艺术家根据不同门类的“语言”特点，去探索其形式规律。仅以绘画为例：施甸新石器时代的石斧，只用线条刻出人形，它和岩画的方法相似，都以记忆中的表象为据，在知觉的恒常性制约下，拒绝透视变形，这种画法保持透见法、平面化诸种特点，甚至见于青铜器的纹饰上；汉晋的墓室壁画虽然使用笔墨和颜料，但色彩简单，运笔也很稚拙，人物的形象缺乏个性差别、大小则按社会地位的高低确定……概括地说，它还保存着若干“儿童画”的稚气；及至南诏、大理国时期，绘画的工具材料才有更大的改善，笔法和设色的技巧突飞猛进，出现了“相好庄严，傅彩涂金，并极精彩”的《宋时大理国描工张胜温画梵像》（图212），它不仅在技法上达到了云南绘画史的巅峰，而且整体框架十分严谨，有效地体现了主题思想，元代以后中原地区的宗教壁画由盛而衰，但云南地处边陲，明清时期的佛道壁画仍续有发展，线条工整而色彩富丽，颇有精品（如剑川沙溪兴教寺、丽江大研镇皈依堂壁画）。创作经验和表现手法不能遗传，但通过粉本画样、师徒传授，还是可能世代相承的。其他美术门类莫不如此。



212 《宋时大理国描工张胜温画梵像》之“南诏历代帝王像”

主体性的迷失和觉醒

艺术创作中的形象思维、主体意识起着重要的作用，它使作品具有鲜明的个性特征。但在同劳共享的原始社会，石器、陶器、岩画都只有地区差别而无个性特征。因为创作意图和审美趣味，都统一于群体性中，换句话说个性寓于共性之中。进入阶级社会，随着统治者权力的膨胀，王侯吞占了社会的物质财富和精神产品。铜铸艺术的匠师被剥夺了艺术的话语权，丧失了创作的主体性，他们只能在敬业精神的支持下，进行艺术形式的探索——戴着枷锁跳舞。创作主体的这种隐

姓埋名的创作状况，一直延续到 11 世纪，才出现一件确知作者姓名的作品——《宋时大理国描工张胜温画梵像》。该卷上有释妙光的题记，称作者为“大理国描工张胜温”。张胜温生平无考，但据画卷的标目“（奉）为利贞皇帝驃信画”来看，描工的社会地位，可能高于霍彪墓壁画的作者。不过佛教艺术的创作，不论显宗、密宗，都要严格遵守经轨的规定，但在主体的活动空间上则有较大的自由，略存个性差别。元代以后的寺观壁画，署有作者姓氏者逐渐增多，如大理的道观壁画作者姓金，剑川兴教寺壁画的作者中有张宝，丽江木氏土府壁画的作者是古宗古昌……此

时已经出现营业性的作坊。但真正拥有创作自由，即以艺术表现个人思想感情的书画家，多为士人或官宦。其中最具有代表性的人物，是以诗、书、画三绝名噪于明清之际的担当和尚。“一自为僧天放我”的诗句，无异是主体觉醒的宣言。不过狂放的个性自由，是以黄卷青灯的凄凉生活作为代价，而且能进入这种精神境界的人并不太多。有清一代，除开不明身世的过峰（僧人）、正直不阿的钱南园等人，便只剩下些附庸风雅的“名士”和屈从于市井习俗的职业画家。至于身为内廷供奉，缪素筠能有多少主体性？云南画家的主体觉醒，大大晚于中原地区，确是一个值得认真反思的问题。

寓多于一与和而不同

云南民族美术，特别是铜铸艺术，令人叹服的不仅是其丰富的想象能力和精湛的表现技巧，更重要的还有现实主义与装饰风格的多样化结合。生动的艺术形象和细腻的细节描写，值得表彰，但丰富多彩的装饰风格，岂可视若无睹？原始石器的对称性和陶纹的节奏感，很能适应人的生理和心理要求（人体的生物钟、呼吸和脉搏的节律）。但石器时代的对称和节律，其审美特征是“同”：对称是两边相同，节律是同一纹样的反复等等。这种以同为基础的秩序感，过于单调，所以青铜时代的纹饰，以不同的装饰母题、不同的纹样构成、不同的排列组合，体现寓多于一的原则。特别是铜鼓和鼓形器，更以其纹样的诸多变体、排列组合的多层次对称，而被称为视觉的音乐。寓多于一的装饰原则，与西方美学的“多样统一”相近，常见于纹样构成以及绘画构图中，它仅是形式层面的一般原则。不过我国的寓多于一，更逼近和而不同的审美观。和而不同的审美观具有深层的内涵，涉及形式与内容的统一。云南地理位置和生态环境的特殊性，以及民族渊源的复杂性，导致云南民族美术是游牧文化与农耕文化、大陆文化与海洋文化、本土的原生文化与移民的外来文化多元结合，并以其多彩的文化面貌，融入一体多元的中华民族文化之中。云南民

族美术对内地的趋同倾向由来已久，但因“历史断层”的影响，总是慢了半拍。汉朝在云南设郡之后，步伐才逐渐加快，魏晋时期南中大姓的儒家文化，才与土著的巫鬼文化互相渗透、互相融合，为南诏、大理国佛教美术的本土化、多元化开辟道路。明朝的军屯制度和清朝的改土归流，拉开了云南坝区与山区、腹地与边境的文化差距，再加上各族社会历史发展不平衡和民族分布的大分散、小聚居，造成云南民族美术的多样化、多元化。尽管坝区的美术与中原无异，而山区和边区各种不同的美术风格却呈犬牙交错状态。民间的纸马、门神、剪纸、吞口、“瓦雅”在本土化的过程中，形成不同的风格；纳西族的东巴画带有藏族的影响，彝族的毕摩画留着汉族的印迹，瑶族的神像与道教的水陆画只有技术水平的差别，阿昌族的美术来自近邻的傣族，景颇族的坟头木雕和佤族的寨桩则保留着原始信仰的神秘特征……

中华人民共和国是统一的多民族国家，云南自古便是祖国不可分割的构成部分。云南各族人民在保卫祖国领土的完整、维护祖国统一的斗争中做出了巨大的历史贡献，与此同时还以丰富多彩的民族美术，为建造中华民族一体多元的文化宝塔增添砖石。现代社会虽然处于商品经济的大潮中，但决不能因所谓“经济全球化”而忽视优秀的民族美术传统。输入西方的“文化快餐”、出口祖传的“土特产品”，都与信息时代文化的多样化需求不相适应。温旧方能知新。“新”是以现代观念去反映现实生活，创造出既有鲜明主体意识又具浓郁民族色彩的清新风格。“云南画派”并非单一载体、单一模式的“现代重彩”，而是要吸收滇青铜器群写实手法与装饰风格相结合的经验，继承《宋时大理国描工张胜温画梵像》将外来佛教美术本土化的果敢精神，发扬担当和尚惜墨如金的创作态度和“画中谁人识董狐”的社会责任感。而对商品经济大潮，严肃的艺术家时时刻刻都不应该失落独立的人格，做市场的俘虏！

主要参考书目

Reference

1. 云南省考古研究所:《云南考古文集》,云南民族出版社1998年版。
2. 邱宣充等:《云南文物古迹大全》,云南人民出版社1992年版。
3. 《云南省志·卷62·文物志》,云南人民出版社2004年版。
4. 国家文物局:《中国文物地图集·云南卷》,云南科技出版社2001年版。
5. 云南省博物馆:《云南文物》第1~61期(内部刊物)。
6. 汪宁生:《云南考古》,云南人民出版社1991年版。
7. 《保山史前考古》,云南科技出版社1992年版。
8. 《云南各族古代史略》,云南人民出版社1977年版。
9. 《云南青铜器论丛》,文物出版社1981年版。
10. 云南省博物馆:《云南青铜文化论集》,云南人民出版社1991年版。
11. 云南省博物馆:《云南铁器时代文化论》,云南人民出版社1992年版。
12. 云南省博物馆:《云南省博物馆学术论文集》,云南人民出版社1989年版。
13. 尤中:《中国西南的古代民族》,云南人民出版社1980年版。
14. 张增祺:《滇国与滇文化》,云南美术出版社1997年版。
15. 李伟卿:《铜鼓及其纹饰》,云南科技出版社2000年版。
16. 中国古代铜鼓研究会:《中国古代铜鼓》,文物出版社1988年版。
17. 孙机:《汉代物质资料图说》,文物出版社1990年版。
18. 李伟卿:《云南民族美术史论丛》,云南人民出版社1995年版。
19. 顾峰:《云南碑刻与书法》,云南人民出版社1984年版。
20. 孙太初:《云南古代石刻丛考》,文物出版社1983年版。
21. 阎文儒:《中国石窟艺术研究》,广西师范大学出版社2003年版。
22. 王海涛:《云南佛教史》,云南美术出版社2001年版。
23. 云南省文物处:《大理崇圣寺三塔》,文物出版社1998年版。
24. 李晓岑:《白族的科学与文明》,云南人民出版社1997年版。
25. 云南省文物管理委员会:《南诏大理文物》,文物出版社1992年版。
26. 云南省剑川县文化体育局:《南天瑰宝——剑川石钟山石窟》,云南美术出版社1998年版。
27. 杨延福:《剑川石宝山考释》,云南民族出版社1999年版。
28. 徐嘉瑞:《大理古代文化史》,1949年版。
29. 《南诏史论丛》第1、第2集(内部刊物),1984年、1986年南诏史研究学会编印。
30. [德]阿道夫·希尔德勃兰特著、潘耀昌等译:《造型艺术中的形式问题》,中国人民大学出版社2004年版。
31. 大理州王陵调查课题组:《火葬墓研究与考古资料集》(内部资料),2003年5月编。
32. 陈垣:《明季滇黔佛教考》,科学出版社1959年版。
33. 钱钟书:《谈艺录》,中华书局1984年版。
34. 章志光:《心理学》,人民教育出版社1984年版。
35. 《丽江府志稿》,丽江市文化馆藏。
36. 《木氏宦谱》(石印本),丽江市文化馆藏。
37. 《丽江壁画临摹工作总结》(油印本)。
38. 张纯德:《彝族古代毕摩绘画》,云南大学出版社2003年版。

在我心中，始终有着两位李伟卿，一是画家李伟卿，一是学者李伟卿。

画家与学者之间，并无高下之分，但能集画家、学者于一身，绝非易事，因为感性的艺术创作和智性的理论思维是很难两全的事实。恰恰是眼前这本伟卿同志的《云南民族美术史》，可以视为画家与学者两兼的例证。虽然由于学术观点、审美的倾向不同，可以对它的价值作出不同的评估，然而，谁也无法不看到它是艺术家刻苦、认真做学问的成果，是有艺术良心的艺术家甘于寂寞、拒绝平庸所作的一次艰苦、漫长的学术之旅。

20世纪50年代初，我作为爱好文艺的普通一兵，不仅读过伟卿同志的画，还有幸认识他本人。参军前，他已是一位执教“艺专”的画家。由于众所周知的历史原因，李伟卿放下了他的画笔。到了“知天命”之年，他才将其艺术才能契合到博物馆的文物研究，而开始他的学者生活。而《云南民族美术史》这一浩大工程，绝非一位年过八旬之老人所能独立承担，在多次病危之后，才于2001年得到一位年轻学者——樊海涛作为助手，得以完成云南省美术家协会的委托。

伟卿同志的专著《铜鼓及其纹饰》，出手不凡，而《云南民族美术史论丛》则是《云南民族美术史》的个案研究，且有的内容已成此书有机的组成部分。

《云南民族美术史》是部美术史专著，但它又绝非囿于美术专业。云南民族美术从石器时代到元、明、清，虽然少不了具体到石斧上的线刻人形、到青铜器的纹饰，但还要从它的物质载体、制作工艺、创作方法、母题含义，以及审美价值和社会功能等，以唯物、辩证的史观进行探索。更确切地说，是互证了与其同在的生产、经济、宗教、民俗、阶级的形成及分化的生动描述，有的从古验今，有的以今证古，如作者从“滇国”屋宇模型印证现今仍存于纳西族木结构悬山式屋

顶檐板上的“垂鱼”，而称之为建筑史的活化石。此外，从这本《云南民族美术史》中还可以懂得人与生态环境的关系。

标明地域的云南美术史，再加以“民族”一词，自然是尊重云南是个多民族省份的现实。人们对外交往、人流迁移，使各种文化相互影响和渗透，是从未停息的过程。但因各自的族群、生存环境复杂，人文背景不同。每个民族能各自独立而存，无不以他们的文化个性作为基础。对此，我特别欣赏伟卿同志“多元性与一体化”的想法。“多元”之“元”，《春秋繁露·重政》云：“元者为万物之本。”当今世界，社会制度完全不同的国家，价值观念自有迥异之“元”。为“和平共处”，得有“多元”之现实的认同，才有维护“共处”的思想基础，这是毫无疑问的。然而，我们国家和民族，也可以说任何民族，文化的发展，不论自觉与否，都有外来文化借鉴、融入之处，这也非忘本弃源之举。否则，它已不是丰富自己的营养素，而是同化（或称西化）、归宗于舶来的催化剂。所谓“多元”已失去其主导地位。《云南民族美术史》的作者，既尊重不同民族不同的文化之“元”，又为它融于大中华一体的千年或几千年，而恰如其分地反映了它“多元性与一体化”的史实。

照一般文学、艺术史的体例，多是以代表性的文艺家及其代表作为经纬，设章分节，议文说史。然而，《云南民族美术史》多为佚名的大师立碑。对于史前的，无论石器时代或是青铜时代，无名的艺术家，除了形象思维，无论凿石、制陶或铜铸，都是很艰苦的体力劳动。（图213）由此，我已将它读作一部包括美术在内的劳动创造世界的一课。这也是中华人民共和国将“尊重劳动”写进宪法之故吧。不过，伟卿同志还是找出，大理武安王庙壁画作者姓金，剑川兴教寺壁画的作者中有张宝，丽江壁画的作者是古宗古昌……这“古宗古昌”，靠近香格里拉的丽江，对香格里拉

藏族的康巴人，一直称“古宗”，因此，它可能是“康巴人古昌”的意思。若果真如此，它又是云南美术“多元性与一体化”的一例。另外，从担当离尘脱俗的经历，揭示了明末腐败衰落的政权所带来的社会危机，阐述了担当作品中回归自然的隐逸文化之内蕴。论及担当“艺术本体论的空、方法论的悟，境界论的寒”……都表明作者并不否定“天才”的历史作用。

对于这本书，前文说过：不同的人“由于

学术观点、审美的倾向不同，可以对它的价值作出不同的评估”，而我，年过古稀，哪怕去补点美术知识的课，也都没有可能，所以对它也不可能用专业的眼光当作本专业书读。正是一个外行没有把它作为专业书读，且有上述想法，才将它写在这里。

周良沛

2004年10月2日于翠湖



213 晋宁石寨山出土的西汉铜镜金圆形猴边扣饰

后 记

Postscript

20 世纪 90 年代初，云南省美术家协会在全国美协会议上提出了编撰《云南民族美术史》的设想，后经云南省美术家协会常务理事会讨论通过了《云南民族美术史》的结构框架。1996 年，聘任李伟卿为主编，并由高德林、王晋元、李忠翔、张连中、杨成忠、陈永乐、姚钟华、李小明、郝平、易学钟等组成编委会，李忠翔负责具体筹划工作，工作正式启动。因为编撰《云南民族美术史》资料浩繁，缺环较多，考古材料又时有新的发现，难度很大，加上李伟卿先生年老多病，恐难及时完成，2001 年后樊海涛参与编撰，加快了进度。

本书除绪论、结语外，共分四篇，总计 14 章。第一章、第二章、第三章、第四章、第六章、第十章、第十二章、第十四章由李伟卿执笔（其中第六章樊海涛增补了部分材料）；第十章、第十三章是樊海涛根据李伟卿的旧稿编辑改成；第五章、第七章、第八章、第九章、第十一章由樊海涛撰写。

云南民族美术史是一个涉及多学科的课题，对于不十分熟悉云南考古、民族历史的读者而言，缺乏可读性，建议读者先阅读本书的第十四章“姹紫嫣红的民族民间美术”，原因是：云南民族民间美术与石器时代美术，在原生性、本土性、功利性、稚拙性上有着共同之处，它甚至被称为现代的原始美术；由近及远、以今证古，更易于破

解原始艺术神秘的文化内涵，之后再依序从石器、铜器、铁器时代的历史连贯性中，探索它与内地文化互相碰撞、互相渗透的关系。

写史的目的，西汉司马迁就说过，要“究天人之际，通古今之变，成一家之言”。虽然美术史与一般史书有所不同，但如果不从中华民族文化宏观的角度去把握，它就会变成艺术作品的流水账；反之，要表达云南民族美术的特殊风格并对它进行综合评价，又无法离开具体的时空条件，所以我们试图通过阐述云南民族美术的发展历程，探索其规律性。不过限于学养，可能仍存在许多问题，希望通过我们的尝试，让更多的读者能了解云南民族美术的历史面貌，也希望从事艺术创作的朋友在前人的经验中汲取有益的养分，并且把它体现在创作中。

本书线图出处请参阅注释及参考书目，恕不在文中一一注明。谨此对所有绘制者表示感谢。

本书的付梓，离不开众多朋友的关怀帮助。在这里谨向云南省文物局、云南省博物馆、云南省文物考古研究所等有关单位和田野工作者敬致谢忱；特别要感谢云南美术出版社将本书纳入《云南民族美术全集》作为史论卷予以出版。

编 者

2004 年 11 月